BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA

ANNO XII - NUMERO 4 - APRILE 1951

A proposito di una discussione sulla critica cinematografica (1)

Cari amici di ''Cineclub'',

rispondo con alquanto ritardo alla vostra gentile lettera del 7 dicembre scorso poiché un nuovo periodo movimentato della mia movimentata vita cinematografica mi ha impedito di farlo prima di oggi. Vi prego comunque di scusarmi.

Alle domande che mi avete rivolto rispondo:

a) *Sono profondamente convinto dell'unità dell'arte e, quindi, anche dell'unità dell'estetica. La riflessione sull'arte ci insegna, appunto, che la tecnica è un antecedente della creazione artistica e fa parte, come pensiero della personalità dell'artista: quella tecnica che si può studiare, che si insegna nelle scuole, di cui l'artista stesso si impossessa imparando a padroneggiarla* (2), *che si apprende come ogni altro sapere* (3). *Questa è la tecnica astratta rispetto a quella concreta della singola opera, che, d'altra parte, è valida solo per quell'opera*

(1) Lettera inviata al giornale « Cineclub », periodico del Circolo del Cinema « Sequenze » di Reggio Calabria, in risposta alle seguenti domande:

a) Crede Lei alla « specificità » della tecnica e dell'estetica di ogni singola arte e quindi alla necessità di giudicare l'opera cretiva sulla base di criteri rigidamente dettati da tale specificità?

b) Per ciò che riguarda il cinema, crede Lei ad uno « specifico » filmico, su cui (sulla sua esistenza o meno) fondare il giudizio critico di un'opera cinematografica?

c) In particolare, Lei crede che il progresso tecnico del cinema (sonoro, colore, stereoscopia), sia stato tale da aver fatto sorgere la necessità di nuovi criteri e modi di giudizio dell'opera cinematografica, o che le leggi estetiche del cinema siano rimaste fondamentalmente uguali?

(2) B. Croce: *Problemi di estetica,* Bari, Laterza, 1940, pp. 252-60.

(3) Le scuole d'arte, infatti, non possono insegnare altro che la tecnica; ma *tecnica* non vuol dire pratica come taluno crede, bensí pensiero, cultura; ragion per cui non c'è scuola senza cultura, che è presa di coscienza, consapevolezza del sapere, senza di che non può esserci vera pratica, che di questa consapevolezza è la sperimentazione. Proprio in questo consiste il valore delle scuole. Sopprimete la teoria, la cultura e avrete soppressa la scuola.

da cui non è possibile astrarla proprio perché, come ogni altro contenuto, non è piú nulla distaccata dal processo creativo.

E', quindi, arbitrario ed errato giudicare un'opera d'arte in base a criteri rigidamente dettati da una qualsiasi " specificità " di tecnica od estetica (sarebbe meglio, caso mai, dire poetica) valide per una singola arte. Perché le tecniche sono infinite come infinite sono le opere. Chi sostiene il contrario scambia la tecnica con la pseudotecnica, *che è poi la tecnica presa per arte dai pedanti di tutte le scuole* (1).

b) *Per quanto sopra ho detto è chiaro che io non credo nemmeno a uno " specifico " filmico su cui fondare il giudizio critico di un'opera cinematografica. Già da molti anni la mia attività teorica si è rivolta principalmente a considerare i problemi del film in quelli generali dell'arte e se in un mio libro* (2) *ho fatto una rivalutazione della tecnica è stato partendo dal presupposto che il preteso esteriorizzamento dell'opera d'arte non è che una fase, l'ultima, del processo creativo giunto alla sua maturazione nel quale, appunto, la tecnica astratta diviene concreta nell'opera: nel caso nostro nel film.*

Nel 1948, *come Presidente della Giuria di Venezia, mi sono battuto per far premiare l'*Amleto, *che molti discutevano in base ai preconcetti delle poetiche cinematografiche e che oggi vedo con piacere essere divenuto il cavallo di battaglia di quanti chiedono una revisione della critica cinematografica o, meglio, di quella critica cinematografica che si è formata sugli empirici trattatelli di cinema anziché sui testi di estetica e filosofia dell'arte. Quella critica, anzi pseudocritica, che scambia vuoi la tecnica, vuoi il contenuto materiale, con l'arte, non accorgendosi che esporre il soggetto de* La febbre dell'oro *o analizzarne la struttura in base a una poetica non è che un aspetto secondario della critica, che propriamente consiste nel prendere consapevolezza del valore dell'opera in quanto arte e, quindi, nella sua inscindibile unità, che è data dal sentimento che la anima.*

(1) G. Gentile: *La filosofia dell'arte,* Milano, Treves, 1931, pag. 236 e segg.
(2) L. Chiarini: *Il film nei problemi dell'arte,* Roma, Ateneo, 1949, pagg. 41-52.

Ciò non significa che le teorizzazioni sul linguaggio del film, le poetiche, non abbiano avuto la loro importanza e non ne abbiamo ancora, purché si tenga presente che esse sono generalizzazioni astratte derivate dalle opere e non viceversa ed hanno sopratutto un valore storico.

c) *E' evidente che i progressi tecnici del cinema interessano la critica solo e in quanto incidono sulla singola opera come impiego che l'artista volta a volta ne fa. Non nascono da essi né possono nascere necessità di " nuovi criteri e modi di giudizio " perché infinite sono, appunto, le possibilità di impiego per ogni artista ed ogni singola opera.*

Queste le mie risposte alle vostre domande. Vorrei aggiungere che avendo seguito la polemica aperta da Aristarco col suo volume (1) *e con un articolo in proposito su* Cinema *mi pare che ci sia una tendenza pericolosa che minaccia di far precipitare la critica cinematografica da un equivoco all'altro: dal tecnicismo, cioè, al contenutismo scivolando dalla poetica alla politica: dall'Arnheim e i suoi seguaci, per intenderci, a Viazzi e i suoi amici. Né mi pare giusta l'affermazione di alcuni (Barbaro, Viazzi e in genere i seguaci di una non ancor chiara estetica marxista) che l'estetica idealistica non possa* giustificare *il cinema come arte. E' vero proprio il contrario: sono i negatori del cinema a farne una questione di tecnica basandosi su una presunta meccanicità (la cosiddetta riproduzione fotografica) che non limita la libertà della creazione artistica dell'opera filmica perché le singole immagini fotografiche, assunte nello spirito dell'artista, vengono ad acquistare un valore unico ed esclusivo nel contesto del film, come avviene per le parole nella poesia: la* luna *di Leopardi del* Canto notturno *non è la* luna *del* Novilunio *dannunziano. Queste cose le abbiamo apprese dall'estetica idealistica che ci ha anche insegnato a guardare all'opera, alla singola opera e a ricavare solo da essa i criteri per una sua valutazione: a cogliere, dunque, l'arte al di fuori di ogni preconcetto formalistico o contenutistico disdegnando le poetiche tecnicistiche o moralistiche che siano. Questa estetica, i cui limiti non si superano con una semplice negazione, derivando dalla filo-*

(1) G. Aristarco: *L'arte del film,* Milano, Bompiani, 1950.

sofia dello spirito, è estetica della libertà e non della necessità e, come tutti sappiamo, l'arte o è libera attività creativa o non è.

*Cadono le poetiche, mutano le condizioni di vita degli uomini, i loro problemi morali, politici, religiosi, filosofici, ma le opere d'arte restano: dall'antica lirica indiana alla poesia dei nostri giorni; opere distanti nel tempo, che rappresentano mondi diversi, ma unite e vicine nel segno dell'arte : ed è per questo che possiamo intendere l'*Iliade *e l'*Amleto, Il decamerone *e* I promessi sposi.

A questo punto, però, è opportuno osservare che la critica dovrebbe essere sempre positiva nel senso che è stato notato dal Gramsci (1) *: di mettere, cioè, in rilievo i valori culturali quando mancano quelli artistici, magari per gruppi di opere e tendenze. Troppo spesso si trascurano quei film che incidono di piú per la loro diffusione sulle masse popolari.*

Forse la risposta si è fatta un po' troppo lunga, ma la colpa è vostra che mi avete stuzzicato con argomenti che richiederebbero una più ampia trattazione. Comunque, prima di chiudere vorrei rilevare l'inesattezza di un articolo di Cinema *del* 30 *dicembre* 1950 *nel quale si afferma che le " teorie estetiche intorno alle quali han gravitato i circoli intellettuali di anteguerra, da* Cinema *a* Bianco e Nero, *sono qualcosa di simile a un cimitero ove, in una estrema aspirazione di purismo, il cinema minaccia di fare la piú sterile delle morti " (Ghelli). Ora, per essere precisi,* Bianco e Nero *non ha mai sostenuto posizioni formalistiche, né d'altra parte si è fatto sostenitore di particolari poetiche essendo sorta col preciso scopo di innestare i problemi del film in quelli della cultura. E se sulla rivista si sono analizzati i mezzi espressivi del cinema per fare intendere i valori del suo linguaggio, per esempio il montaggio come base dell'immagine filmica, che non è nella singola inquadratura, lo si è fatto allo stesso modo e per lo stesso fine con cui lo si fa rispetto alle altre arti senza pretendere di teorizzare un tipo di montaggio o di inquadratura o di sviluppare una poetica buona per gli artisti, ma con la consapevolezza di compiere delle astratte generalizzazioni utili*

(1) Antonio Gramsci: *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, 1950.

sul piano della conoscenza e non su quello della creazione artistica.

E adesso chiudo veramente inviandovi i miei piú cordiali saluti

Luigi Chiarini

Postilla (1)

Ho l'impressione che la tendenza insita in noi italiani di risalire sempre e in ogni discussione ai « primi principî » finisca per farci perdere di vista l'argomento concreto della disputa con grave inconveniente di non far fare un passo avanti al problema che ci interessa, rimanendo ognuno asseragliato nelle proprie posizioni ideali. Ogni controversia, specialmente oggi, finisce per prendere l'aspetto di una guerra di religione con le conseguenze tutt'altro che ideali che queste guerre portano: scatenamento di una faziosità che non rifugge da nessun colpo proibito persino sul terreno della vita pratica.

Porre il problema della critica cinematografica — e un problema certamente esiste dato il livello disuguale di codesta critica — non significa, secondo me, riproporre il problema dell'arte del film, che riportandoci a quello più generale dell'arte sbocca nella filosofia e nella metafisica, ma piuttosto esaminare la funzione, i modi, gli aspetti della critica stessa nel suo concreto attuarsi rispetto alla « produzione cinematografica ». Ho scritto le due parole fra virgolette a bella posta perché penso che la critica non debba estrinsecarsi esclusivamente sul piano estetico nei confronti dei cosiddetti film d'arte, ma anche su quello della cultura, che è morale, sociale, educativo, politico, per chi intenda la cultura nella sua viva realtà e non nell'accezione aristocratica-accademica; su questo piano incide, appunto, tutta la produzione cinematografica e in ispecial modo quella a carattere popolare.

In un mondo dilaniato come è quello di oggi, con ideologie politiche, formidabili interessi e accesi stati d'animo in lotta

(1) Ripubblicando in questa sede la lettera inviata agli amici del Circolo del Cinema di Reggio Calabria credo opportuno farla seguire da un altro scritto, pubblicato nel n. 56 di *Cinema* di quest'anno, intorno alla polemica aperta da Aristarco con la prefezione alla sua antologia « L'arte del film ».

fra loro, che qua e là esplodono nella violenza e addirittura nel conflitto armato, non so quanto giovi e sia opportuno attardarsi in discussioni che sanno un po' del ragionamento di Don Ferrante sulla peste. Nel quale apologo il Manzoni satireggiava quell'astratto verbalismo pseudo-filosofico che faceva dire al Leopardi « essere il miglior uso ed effetto della ragione quello di distruggere l'uso e l'effetto suo ». E davvero la pretesa di quanti vogliono ridurre la realtà, che è sempre umana perché solo concepibile in rapporto con noi, a schemi astratti in cui, appunto, questo rapporto è abolito, non può non farci sorridere, oggi, come un giuoco o un folle fantasticare. E se filosofare non è, come infatti non è, un'esclusiva attività di professori o di specialisti, ma il concreto e consapevole operare di ognuno di noi, allora sarà impossibile non riconoscere che in questo periodo la « filosofia » della vita sopravanza quella dei professori. I milioni di spettatori del cinema, che dai film ricevono idee, sentimenti, emozioni, — tavolta anche estetiche — sorriderebbero, se ne avessero conoscenza, delle discussioni su lo « specifico filmico » o sul montaggio come base estetica dell'opera cinematografica.

Hanno, così, torto e ragione ad un tempo quei critici che, come Vito Pandolfi (1), *mostrano una ragionevole insofferenza per certo verbalismo idealistico, ma respingono irragionevolmente e senza motivazione un pensiero estetico che per la sua chiarezza e concretezza ci ha influenzati tutti, anche loro, anche quell'acuto ingegno che era Gramsci* (2), *aprendo nuovi problemi proprio perché i vecchi erano risolti e a tornarci su si rischia di non avanzare di un passo nella soluzione dei nuovi. Del resto l'idealismo e il materialismo dialettico, per la*

(1) Vedi: « Cineclub », Reggio Calabria, gennaio 1951, n. 4 e « Cinema » 15 aprile 1951 n. 60.

(2) L'ultimo volume uscito delle opere di Antonio Gramsci: *Letteratura e vita nazionale* mostra chiaramente l'influenza dell'estetica di Benedetto Croce. E' in virtù di questa influenza che il Gramsci, discorrendo di arte e di letteratura, non cade nei grossolani equivoci di certi « esteti del marxismo ». Egli non si pone, è vero, il problema filosofico dell'arte, ma, pur interessandosi particolarmente agli aspetti sociali di questa, accetta i fondamentali concetti della estetica crociana. Nella sua trattazione, che è la più importante, su la letteratura popolare, egli distingue nettamente arte e cultura: la critica estetica da quella storica, in senso marxista, arrivando persino a parlare di *arte pura* e mantenendo, comunque, ben saldo il concetto dell'autonomia dell'arte stessa.

stessa origine hegeliana di questo, son venuti influenzandosi a vicenda anche se si son fatti e si fanno il viso dell'armi (1).

La critica cinematografica, se si tolgono gli specialisti o saggisti che dir si voglia, i quali troppo spesso, appunto, assomigliano ai critici aristotelici che « misuravano ogni opera secondo un codice fisso di leggi, come avveniva a Galileo che non trovava nel Tasso la poesia dell'Ariosto » (2) *si riduce agli informatori della stampa quotidiana che oscillano dalla cronaca al giudizio, sempre considerando il film come un fatto a sé e non nei suoi nessi con la società. Gli uni e gli altri comunque sono sempre piú portati a giudicare che a capire. E bisogna anche aggiungere che i film vengono esaminati, in genere, solamente sotto l'aspetto artistico: il che porta a strane conseguenze, come il prendere alla leggera la stragrande maggioranza della produzione, mediocre artisticamente, ma importantissima, per la sua diffusione, sul piano della cultura (politico, sociale, morale, ecc.) o addirittura a fare spreco e sfoggio di dottrina estetica per film la cui validità è di altra natura, ma che pur tuttavia non sono meno notevoli e impegnativi per una critica attenta, larga di esperienze e mossa*

(1) Mi stupisce come gli esteti marxisti non abbiano tratto vantaggio per la loro tesi di certe affermazioni contenute ne *La filosofia dell'arte* di Gentile (Milano, Treves, 1931), più vicine a loro delle posizioni crociane di Gramsci. L'affermazione dell'inattualità dell'arte del Gentile e la conseguente negazione dell'*arte pura* nella concreta unità e storicità dello spirito afferma implicitamente che non può esservi critica estetica che non sia anche e prima critica storica: il che a parte la teologizzazione del sentimento dell'idealismo attuale, potrebbe portare alla onclusione che non c'è l'Arte, ma ci sono le opere nella loro infinita varietà. Dal che si potrebbe dedurre che la critica non può essere che critica storica non solo per ciò che concerne il contenuto dell'opera (mondo ideologico e morale, conoscienze tecniche, ecc.), ma anche la sua artisticità che è *storicizzazione* del sentimento di quel contenuto, per usare una brutta parola, ma espressiva di quel che si vuol dire.

Occorre, forse, aggiungere che dicendo critica storica si vuol parlare di una critica che trae la sua motivazione dalle opere e non da un astratto concetto dell'arte?

(2) Vedi: Mario Fubini: *Critica e poesia* in *Belfagor*, anno V n. 5, 30 settembre 1950. Lo scritto del Fubini, assai acuto e interessante, corre il rischio, come avverte del resto il suo stesso autore, di cadere in un accomodante eclettismo. A me sembra che la giustificazione del continuo oscillare della critica nei suoi metodi possa trovarsi nel fatto che la validità non è mai assoluta, non per l'impossibilità di afferrare l'opera d'arte nella tonalità dei suoi valori, ma perché anch'essa critica è storicamente determinata nel suo concreto attuarsi e, quindi, strettamente connessa alla cultura di un dato periodo o di un determinato gruppo e nelle opere d'arte dà risalto a certi valori. La critica in effetti è sempre militante e le differenti tendenze non sono altro che una presa di posizione culturale e, quindi, anche politica.

da molteplici interessi umani: una critica che opera e vive e vuol comprendere la vita e su questa, a suo modo, influire.

Codesta critica, dunque, la vorremmo vedere meno dispersa nelle disquisizioni generali sull'estetiche e le poetiche o nella cronaca e nei giudizi tecnici e più impegnata rispetto a un tempo di cosí acuti conflitti, come s'è detto essere il nostro, ai quali conflitti i critici se non possono rimanere indifferenti in quanto uomini debbono anche parteciparvi con la loro attività nell'intento di cogliere di questa crisi, che tutti ci travaglia, gli elementi che appaiono nei film e separare quelli vitali dagli altri destinati a morire. Impegno culturale e come tale politico, non nel senso di partito, ma con quel significato piú vasto che presuppone, appunto, la libertà della critica e del critico.

Non vorrei allungare troppo questa semplice postilla, ma mi pare che si possa terminarla con la seguente conclusione: che dal punto di vista estetico la critica cinematografica più che rinnovarsi deve abbandonare quelle posizioni che contraddistinsero gli inizi degli studi cinematografici, necessariamente di carattere formalistico e tecnicistico in quanto rappresentavano un'analisi giustificata dei mezzi espressivi del cinema nel suo primo e polemico affermarsi come linguaggio artistico e ricollegarsi, con una conquistata maturità, al movimento generale della critica delle altre arti.

Il fatto estetico non esaurisce ne può esaurire la funzione della critica, particolarmente di fronte a una forma di spettacolo cosí diffuso come il cinema e che tanto incide per la sua forza emotiva sul costume, la psicologia, l'educazione delle masse: analizzare i caratteri della produzione filmistica dei vari paesi e per il loro contenuto e per la loro struttura; approfondirne le complesse ragioni sociali che li determinano; rendersi conto del perché e del modo con cui certe formule correnti nella produzione vengono incontro ad aspirazioni sane o deviate delle grandi masse popolari; studiare i caratteri nazionali delle differenti cinematografie in rapporto alla cultura dei singoli paesi; definire il cosmopolitismo che l'industria cinematografica crea con la facilità di circolazione del suo prodotto; sottolineare la portata del doppiaggio che dà il veicolo della lingua nazionale a forme di vita eminentemente stranie-

re; scoprire in certi fenomeni, come il divismo, le immagini collettive di ideali umani; seguire l'alterno successo dei generi (comico, drammatico, storico, poliziesco, musicale ecc.) e indagarne le cause e, insomma, per non far troppo lungo questo elenco di problemi puramente indicativo, non occuparsi solo dell'analisi estetica, ammesso che il film ne dia motivo, o del valore spettacolare, ma anche e sempre del suo aspetto culturale, contribuendo cosí a formare e orientare la coscienza del pubblico e la sua educazione nei confronti degli stessi film che vorrebbero essere puro divertimento, *ma che in effetti non lo sono mai perché traggono ragione da cause ben piú complesse e profonde, è compito non meno importante della critica cinematografica.*

E se i critici militanti possono far questo film per film, e prevenendo l'obbiezione dirò che è il modo piú onesto e completo di informare il pubblico, i saggisti dovrebbero approfondire i singoli problemi studiandoli per gruppi di generi o di artisti o di produzioni nazionali.

In questo senso credo che la critica cinematografica dovrebbe rinnovarsi e ampliare il suo orizzonte: per queste ragioni Bianco e Nero *ha cercato in questi ultimi anni di studiare i rapporti non solo tra il cinema e le altri arti, ma particolarmente tra il film e le scienze sociali, psicologiche, storiche, economiche, giuridiche e pedagogiche sí che il fatto cinematografico possa essere criticamente valutato in tutta la sua complessità. Come si vede, compito tutt'altro che facile e lieve quello di una seria e responsabile critica cinematografica.*

Il testamento di Murnau

La posizione data da Luigi Lumière allo schermo del suo Cinematografo ha determinato una fondamentale orizzontalità nella rappresentazione delle cose e degli esseri. Grazie al quadro Lumière i mari sembrano piú calmi, le montagne piú maestose, le lontananze piú misteriose, i deserti piú vasti di quanto non siano in realtà. La loro orizzontalità è anche valorizzata dall'« illusione ottica »; ogni linea parallela alla lunghezza del quadro si espande, mentre ogni effetto plastico è vietato alle linee parallele alla sua lunghezza.

Considerando questa forma dello schermo, indicherò alcune fra le opere che secondo me hanno meglio mostrato ciò che fu il cinema nel corso dei suoi primi anni di esistenza.

L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat di Lumière: la macchina da presa è piazzata in mezzo al marciapiede; il treno arriva, la locomotiva esce di campo a sinistra; a destra i viaggiatori lasciano il marciapiede. Gli effetti di questa messa in scena « a ventaglio » sono altrettanto attraenti ne *La sortie des Usines Lumière*: la folla degli impiegati si disperde in direzioni diverse, alcuni a piedi, altri in bicicletta.

Questa tendenza laterale del movimento sarà evidente in seguito nei cortei regali delle attualità, nei viaggi interplanetari, nelle cavalcate fantastiche dei western e negli inseguimenti delle comiche. Il cinema, spettacolo da fiera ai suoi inizi, non poteva pretendere di essere il mezzo d'espressione di drammi piú complicati.

Lo Schermo Lumière fu il piú adatto per inquadrare i modesti e affascinanti aneddoti dei Primitivi.

Fu Cappellani, credo, a introdurre nel 1908, col suo *Homme aux gants blancs* il primo « effetto di sorpresa ». L'uomo ha deciso di impadronirsi della collana che una signora ha appena lasciato nella sala, prima di ritirarsi per qualche minuto nello spogliatoio. Vediamo la porta di questo chiudersi, e subito — sempre nello stesso piano — l'Uomo dai guanti bianchi si avvicina...tende la mano... ma si ritrae, poiché la cameriera entra improvvisamente in campo, mentre noi potevamo attenderci solamente l'uscita della signora dallo spogliatoio, sulla porta del quale la macchina è rimasta fissa, durante tutta la scena. L'effetto (il ritirarsi della mano) ha preceduto la causa (arrivo della cameriera).

In Eisenstein e in tutto il Cinema Sovietico muto, ritroviamo la stessa preoccupazione di creare la sorpresa, per quanto la successione

normale causa-effetto sia rispettato con maggiore frequenza. Nell'*Incrociatore Potemkin,* Eisenstein unisce alla visione d'una sciabola in aria, il viso insanguinato di un'istitutrice: il movimento è spezzato per provocare un'emozione piú forte, con questa inquadratura dolorosa, nel sistema nervoso dello spettatore, in modo istantaneo e meccanico.

Ora il cinema, da qualche tempo, non è piú semplicemente una macchina che lancia i volti e gli oggetti in fascio, per farci subire le emozioni della storia raccontata (in inglese « piano » si dice « shot »).

Nella tragedia, di cui possediamo già alcuni esempi cinematografici, le disgrazie sono tutte annunciate e nessuna evenienza saprebbe sorprenderci.

Per orgoglio il cittadino Kane sarà spinto a litigare con le sue donne e i suoi amici. E Welles racconta l'episodio nel modo seguente: in primo piano, da destra a sinistra si trovano Susan, il professore di canto, l'accompagnatore. Kane entra dal fondo della sala, e si ferma con le mani in tasca senza essere notato dai primi tre che gli voltano le spalle. Il professore alla fine esasperato da tanta mediocrità dichiara a Susan che egli si rifiuta ormai di darle lezioni di canto. « Ed io vi chiedo di restare », urla Kane che avanza rapidamente verso di loro, mentre essi si voltano. E incomincia la discussione...

Un cineasta comune, Hitchcock per esempio, avrebbe posto i suoi tre personaggi sul bordo dell'immagine, supponiamo a destra. Si sarebbe udita una voce fuori campo, i tre volti avrebbero trasalito e la macchina per mezzo di una sapiente panoramica o di un carrello avrebbe inquadrato il viso irritato di Kane a destra, mentre la sinistra si sarebbe allora trovata occupata dai nostri tre musicisti. Ho preso l'esempio di Hitchcock perché il modello di questo montaggio si trova nel suo film *Il Sospetto* (*Suspicion*): Joan Fontaine, una voce fuori campo la terrorizza, la macchina panoramica a Cary Grant appare, con aria beffarda.

Se il film poliziesco ci rivela attualmente fin dal principio l'identità dell'assassino, il suo svolgimento lascia presto prevedere in una certa misura gli ulteriori avvenimenti: se noi talvolta, come in *La fiamma del peccato* (*Double Indemnity*), sappiamo persino che chi ha ucciso è condannato fin dalla prima immagine, si vede in che cosa lo stile « meneur de jeu » di Cappellani e di Hitchcock appare superato.

Chiedo scusa di ricorrere in questo saggio di analisi cinematografica a un quadro di Greuze, *La malédiction paternelle*, per esempio; il suo soggetto è altrettanto melodrammatico quanto lo sono stati i primi drammi dello schermo. Vi si rappresenta: da un lato il padre che vuole buttarsi dalla finestra e ne è impedito dalla figlia che lo prega, dall'altro il figlio che la madre tenta di trattenere riconducendolo verso il centro della sala aiutata da una serva e da un monello; infine due personaggi ritti e immobili, uno indifferente al centro, l'altro ironico a destra.

Si trattava dunque per Greuze di creare l'impressione di una doppia lotta in senso opposto. Questa avrebbe cercato di impedire che si producessero due spostamenti orizzontali che avrebbero avuto entrambi conseguenze spiacevoli, (sia la baruffa, sia la fuga del figlio). Si sa che l'ispiratore di Greuze, Diderot, fu l'uomo di teatro che tentò per primo di regolare la messa in scena ignorando il pubblico; egli fece spostare gli attori da un capo all'altro della scena, mentre prima erano raggruppati in circolo e avanzavano all'intorno verso la sala per recitare le loro battute. Diderot è responsabile dell'orientamento dato alla maggior parte dei movimenti effettuati dagli attori dei nostri giorni, sia di teatro che di cinema.

Diamo vita con la fantasia al quadro di Greuze e avremo alcuni piani d'assieme per descrivere l'approssimarsi del momento drammatico; noi uniremo alcune espressioni diverse dei personaggi, primi piani immobili di tre quarti che tradurrebbero la tensione; infine una successione rapida di piani medî mostrerebbe la lotta dei personaggi in senso orizzontale.

Se questo sforzo di immaginazione sembra troppo grande, accontentiamoci di una analisi del *Sigfrido* (*Siegfrieds Tod*) di Fritz Lang (1924). Questo film influenzato direttamente dal teatro di Reinhardt, incomincia con una bellissima immagine in contro-luce in cui l'Eroe, visto di fronte, forgia la sua invincibile spada. Riuscito è inoltre il brano in cui Brunilde e Crimilde salgono le scale di una chiesa. Le vediamo di spalle, poi di fronte, ma sempre sullo stesso piano per sottolineare che nessuna di esse vuol riconoscersi inferiore all'altra; donde la loro disputa.

Ma quante scene sbagliate, come quella in cui sull'asse orizzontale dell'immagine, Sigfrido circola a cavallo nella foresta, non al galoppo, il che sarebbe preferibile, ma al trotto. Vien fatto di pensare a un ottuagenario durante una passeggiata digestiva. Il re Gunther poi, nonostante il suo titolo di sovrano, non aveva il diritto — pensa lo spettatore — di essere presentato su un piano di uguaglianza visiva rispetto a Sigfrido, l'Eroe, quando quest'ultimo si presenta per la prima volta. Quando Crimilde reca la coppa dell'ospitalità a Sigfrido, alcune immagini avrebbero potuto mostrare che « tutta la sala per Sigfrido ha gli occhi di Crimilde », come direbbe Corneille del Cid. L'Eroe si sarebbe diretto verso la macchina da presa nel momento in cui sotto le spoglie di Gunther, si propone di violare Brunilde, in modo da farne sentire meglio alle spettatrici la maschia risoluzione. Infine la scena dell'assassinio vista per esempio, da Hagen, avrebbe avuto tutta un'altra forza drammatica.

Insomma Fritz Lang ha costruito il suo film realisticamente, mettendo tutti i suoi personaggi su uno stesso piano. Egli doveva trovare, qualche anno piú tardi, dei soggetti piú di suo gusto nei quali avrebbe rivelato quella stupefacente abilità narrativa che tutti sanno.

Io credo che Murnau, che era molto piú tedesco di Fritz Lang, e piú propenso a prendere sul serio la mitologia tedesca, l'avrebbe tra-

dotta in immagini in tutt'altro modo. Il suo *Nosferatu, il Vampiro* è uno dei rarissimi film in cui sia utilizzata sistematicamente la messa in scena in profondità.

Hutter ha da poco appreso la missione che gli è stata affidata; egli accenna un passo di valzer con sua moglie Ellen, poi si precipita nella camera buia che si vede in fondo per prendervi i suoi bagagli. Il suo entusiasmo contrasta col dolore di sua moglie assalita da alcuni presentimenti e che è rimasta immobile.

Giunto in un albergo dei Carpazî, egli vede l'albergatore uscire dall'ombra della sala per avvertirlo dei pericoli che lo aspettano.

Sulla strada una carrozza fantasma se lo porta via: due piani della carrozza: uno, da tergo, in cui essa si allontana con ritmo accelerato; l'altro di fronte, in cui essa si avvicina in un paesaggio alterato dal negativo.

Hutter arriva al castello, avanzando verso la macchina da presa. Contro-campo: il conte lo riceve avanzando allo stesso modo. Entrambi scompaiono di spalle sotto l'ombra di un arco.

Durante la notte il Vampiro si smaschera: le porte si aprono una dopo l'altra sul suo passaggio (a questo punto lo spettatore vede esattamente ciò che vede Hutter). Accompagnano questa scena alcune immagini che mostrano Elena nella sua abitazione di Viborg, mentre si precipita, con le braccia spalancate, al balcone, e ritorna verso l'obiettivo, accasciata dal pericolo che minaccia suo marito.

La partenza di Nosferatu per Viborg nella sua bara è realizzata dall'avanti all'indietro; invece il suo arrivo nella città in cui egli entra, recando la propria bara, dall'indietro in avanti; due inquadrature successive: il suo passaggio sotto una porta della città, e il suo arrivo in mezzo a una piazza deserta.

Certe inquadrature della sequenza della peste sono sempre orientate sullo stesso asse: la magnifica processione dei feretri, o l'inseguimento del complice di Nosferatu attraverso le strade della città.

La conclusione infine, cioè la sinistra apparizione del Vampiro che avanza per impadronirsi della sua preda, la quale spontaneamente si dirige verso di lui, è ancora una volta l'incontro dei due movimenti.

Conclusione: se si tratta di provocare una grande emozione nello spettatore, sia l'ammirazione nel *Sigfrido,* sia lo spavento in *Nosferatu,* la messa in scena verticale si rivela assai piú emozionante.

Inoltre Murnau ha certo voluto realizzare un film dalle linee acute: il letto dell'albergo a forma di ogiva, una roccia scoscesa dei Carpazî, un altare di campagna, la porta del castello, sono le tappe successive del viaggio di Hutter, e annunciano la forma del cranio e delle orecchie del Vampiro. Il fantomatico vascello che arriva a Viborg si incrocia con la guglia della cattedrale; quindi il Vampiro penetra in città attraverso una porta a sesto acuto, e passa dinanzi a un ingresso laterale della chiesa, anche questo a forma di ogiva, per poi recarsi in una casa altissima e stretta.

Si può affermare che uno schermo verticale avrebbe consentito a Murnau di perfezionare ancora la sua opera, di dare un valore piú grande alle linee acute, circoscrivendo di piú l'effetto drammatico creato dal movimento dei personaggi. Lo Schermo verticale può sostenersi con parecchi argomenti.

Anzitutto, la recente invenzione del « panfocus » fatta da Gregg Toland; i personaggi, grazie a tale dispositivo, possono avanzare da un campo lunghissimo fino al primo piano senza che occorra una messa a fuoco per assicurare una visione netta del movimento. Murnau se ne sarebbe certo servito. Il « panfocus » permette ai registi di evitare l'uso dei campi e controcampi. Grazie a lui, il cinema può benissimo non essere piú quella scatola a sorpresa in cui personaggi e ambienti appaiono e scompaiono rapidamente a turno. Lo Schermo diventa allora il luogo di un balletto drammatico continuo, entro il quale i protagonisti sono come prigionieri. Lo svolgimento dei drammi e delle tragedie risulta piú circoscritto. Già col semplice effetto del quadro, lo Schermo Lumière permetteva al cinema di superare il teatro in intensità drammatica.

Grazie al « panfocus » lo spettatore può cogliere molto piú facilmente il rapporto drammatico che lega parecchi personaggi di una stessa scena poiché le loro differenti espressioni sono viste intorno allo stesso asse e simultaneamente. In *Les victimes de l'alcoolisme* di Bourgeois (1911), avviene la scena seguente: a sinistra dell'immagine, dramma di famiglia: il padre ubriaco e la madre indignata. A destra dell'immagine, parallelamente, o relegati in secondo piano durante una scena analoga in cui un amico di famiglia ha il torto di venire ad immischiarsi nella lite, due monelli, il fratellino e la sorellina giocano fra loro. Significato dell'immagine: povere vittime innocenti che non hanno coscienza del dramma in cui si decide la loro sorte.

Cioè un significato analogo a quello che dà Welles alla famosa sequenza della firma del contratto fra Thatcher e Mrs. Kane. Anche là la scena si svolge su due piani drammaticamente distinti in apparenza, ma ci si rende conto del rilievo che dà alla sequenza l'introduzione della terza dimensione grazie al « panfocus ».

Il giorno in cui un procedimento di rilievo soddisfacente sarà stato scoperto, i produttori avranno tutto l'interesse a far valere la la novità dell'invenzione, raccomandando ai loro registi di far risaltare bene l'attore, non solo rispetto alla scenografia, ma anche agli altri attori che saranno disposti a questo scopo su piani diversi. Questo è un primo argomento di carattere commerciale in favore di una regia verticale, e, di conseguenza, di uno schermo verticale. Inoltre le scene saranno ripetute in anticipo, il numero delle inquadrature sarà considerevolmente ridotto, il teatro di posa verrà occupato per poco tempo e il montaggio ne risulterà semplificato.

Altra novità: il cinema « in prima persona singolare ». Senza voler predire che il procedimento sarà sempre applicato con lo stesso rigore di cui ha dato prova Robert Montgomery nel suo *Una donna nel*

lago (*The Lady in the Lake*); si può trarne il seguente insegnamento: quando le reazioni dello spettatore sono identiche a quelle di un personaggio di una data scena, è inutile mostrarci il viso del personaggio; per esempio: il detective Marlowe segue con lo sguardo una bionda segretaria, che lo fissa intensamente camminando, e noi proviamo esattamente ciò che egli prova. Quando il reporter di *Quarto potere* (*Citizen Kane*) va ad intervistare diverse persone, rimane sempre un'ombra vista di spalle; e i suoi interlocutori sono di fronte, violentemente illuminati (siamo lontani da Greuze e dalla sua illuminazione uniforme). A un certo punto Leland resta solo sullo schermo, parlando per cosí dire a se stesso, e il reporter gli fa delle domande extra-argomento. Il risultato di tante conversazioni contraddittorie intorno alla personalità di Kane, provoca nell'interrogante, fra le altre reazioni, un imbarazzo assai comprensibile. Ma Welles non ce lo mostra mai, per divertirci, nell'atto di grattarsi la testa.

In ogni scena un personaggio può apparire piú interessante di un altro, ed è questo appunto che bisogna mostrare, tanto che rispetto all'insieme del soggetto il suo ruolo sia importante, tanto che non lo sia. Il cinema diventa cosí soggettivista e antirealistico, poiché l'equilibrio visivo fra i protagonisti è spezzato. Portiamo l'argomento fino alle sue estreme conseguenze: poiché in genere ciò che interessa di piú l'uomo è la donna, poiché la maggior parte dei film trattano dei rapporti fra uomo e donna, e siccome tutti gli autori e i registi sono generalmente uomini, questo fatto provoca l'abolizione della grande stella maschile: ed è per queste considerazioni che Montgomery (una volta tanto) si è sacrificato.

Montgomery ha seguito sistematicamente un principio, il quale è molto vicino a una definizione rivoluzionaria del cinema data da Paul Valéry. Egli scriveva (all'incirca) che si trattava di una macchina destinata a fissare gli oggetti di un'attenzione. Ora nei nostri momenti di attenzione, la nostra percezione si adatta incosciamente alla forma dell'oggetto osservato. Questo, in un film soggettivista sarebbe di solito il viso oppure il corpo. E lo schermo verticale inquadrerebbe perfettamente questo genere di forme osservate. Con lo Schermo Lumière il regista, per comporre un primissimo piano, deve invece tagliare un viso in alto e in basso.

E' questo senza dubbio uno degli argomenti sostenuti da Eisenstein nel 1930 all'Academy of Motion Picture Arts and Sciences di Hollywood, in una nota in cui raccomandava la forma circolare dello schermo. Eisenstein desiderava indubbiamente avere a sua disposizione un quadro variabile che potesse adattarsi alla forma della cosa rappresentata, sia verticale per un viso, sia orizzontale per una folla.

Se il regista si rifiuta, col primo piano, di dare al viso un rango privilegiato, il che affermerebbe l'esistenza di una gerarchia dei valori spirituali dell'uomo; se egli considera l'uomo fatto quasi di un solo pezzo, di cui interessa soltanto il comportamento e non le inten-

zioni del volto, allora bisogna che egli immerga i suoi personaggi nella scena.

Se in un momento drammatico l'oggetto valorizzato è un corpo, la scena costituisce spesso una presenza superflua e imbarazzante, che un abile regista può cercare di camuffare con un armonico equilibrio plastico. Ma la dimensione del corpo rimane ridotta in rapporto a quella delle immagini diverse, precedenti o susseguenti. E nello spirito dello spettatore il significato drammatico di un oggetto o di un corpo è sempre in funzione della superficie che esso copre sullo schermo. Occupando col suo corpo tutto lo spazio di un quadro verticale, l'uomo apparirebbe piú imponente o piú abietto, pur conferendo alla immagine un enorme valore drammatico.

Il viso, spesso oggetto di un'attenzione drammaticamente appassionata, è stato anch'esso piú volte disturbato dalla scena piú o meno sfocata che lo circonda. I pittori hanno da molto tempo agito logicamente lavorando su tele verticali se era loro intenzione dipingere il solo viso.

Senza voler assolutamente sopprimere la scena, si potrebbe dire che un cinema psicologico, che stà per nascere, riserverebbe a questa un semplice ruolo di sostegno spaziale. Ma dovremmo correggere una visione dello spirito: esistono molti oggetti la cui espansione plastica è stata sacrificata per colpa dello Schermo Lumière; in un quadro verticale l'albero si piegherà di piú al soffio del vento, i precipizî saranno piú profondi, i grattacieli piú imponenti, le onde piú alte, le strade piú strette e piú lunghe. Porte e finestre faranno esplodere il loro significato simbolico di vita e di morte (come dice Maeterlinck). Sempre in *Citizen Kane* una finestra si spegne quando Kane muore, la porta che separa i due esseri che non si comprendono, è sfondata, dopo il tentativo di avvelenamento; e Kane sbatte la porta dietro di sé per trattenere Susan, ma invano, poiché ella la riaprirà. Cosí la bellezza plastica sarà lungi dall'essere sacrificata alle raffinatezze psicologiche e drammatiche.

Bisogna terminare con alcuni argomenti di carattere commerciale: economie sulle scene divenute meno vaste, i carrelli e le panoramiche al di fuori dell'azione essendo diventati ridicoli. Ricordiamoci come è sorto il parlato: una casa produttrice sull'orlo del fallimento decide di fare qualcosa di nuovo; le altre poi seguiranno il suo esempio. L'idea di uno schermo verticale non sembrerebbe d'altronde tanto bizzarra ai distributori, poiché essi sono i primi a tagliare in questo senso le loro fotografie pubblicitarie, e talvolta appropriatamente.

Un giorno tutti i film saranno a colori, tranne che non ci si accorga prima che il genere drammatico è diventato insopportabile; poiché molte persone, a torto o a ragione, vanno al cinema per piangere, e il sole perpetuo, anche a mezzanotte, gliene toglierà la voglia. Si tornerà dunque per ragioni commerciali al bianco e nero. Il fenomeno è già accaduto: Laurence Olivier, dopo aver realizzato l'*Henry V* a

colori è riuscito a convincere i suoi produttori che *Hamlet* poteva essere realizzato solo in bianco e nero.

Si giungerà dunque a una separazione dei generi: film lieti, film tristi; gli uni orizzontali, realistici e divertenti, gli altri verticali, individualisti e psicologici. Poiché sarebbe molto artificioso alternare il colore e il bianco e nero secondo le necessità dell'azione durante uno stesso film. Ugualmente artificioso sarebbe stato l'adattamento perenne del quadro dell'immagine raccomandato da Eisenstein. Una volta stabilite certe convenzioni, si tratta di far dimenticare allo spettatore la tecnica del cinema. Infine se i produttori si mostrassero riluttanti dinanzi al progetto, resterebbe sempre a ciascuno la propria « macchina da presa stilografica ». Nessun quadro, tranne quello che egli si è scelto, potrà essere imposto all'« amateur ».

Torniamo a Murnau, l'unico (forse insieme a Welles), che ha trovato una soluzione: egli ha saputo distinguere radicalmente il cinema drammatico dal dramma teatrale. Ma, come si può facilmente documentare, tutti i grandi registi hanno talvolta avuto coscienza del problema.

Phil Mori

(*Traduzione di Fausto Montesanti*).

Motivi di critica sull'opera di Emilio Fernandez

Nell'ambito del cinema messicano, per lo piú legato agli schemi e metodi di Hollywood, l'opera di Emilio Fernandez (1) rappresenta finora un fenomeno isolato e, in un certo senso, di avanguardia. I suoi film riscuotono nel Messico uno scarsissimo successo di cassetta [André Camp ci informa (2) che *La perla* ha tenuto piú a lungo il cartellone a New York che a Città del Messico].

In sostanza l'opera di Fernandez è un fenomeno di cultura che traspone nel cinema i motivi di una ricerca spirituale che impronta oggi tutto il panorama dell'arte e della cultura messicane. Questa ricerca, che si presenta con caratteri tipicamente nazionali, tende a individuare nella storia millenaria del Messico gli elementi personificatori di una tradizione spirituale e di una sensibilità espressiva. L'arte messicana di oggi trae ispirazione dalla terra e dal popolo del Messico, riallacciandosi deliberatamente alle antiche e primitive manifestazioni indigene pre-

(1) Emilio Fernandez, di razza india, è nato a Hondo, stato di Coahuila, confederazione del Messico, il 26 marzo 1904. Frequentò l'accademia militare e seguí la carriera delle armi come ufficiale d'artiglieria. Come tale combatté nella rivoluzione.

Dimessosi dall'esercito fu attore di teatro e di cinema (come i suoi quattro fratelli: Fernando — che è uno dei piú noti cantanti messicani —, Augustin, Rogelio e Jaime). Come attore lavorò per qualche tempo anche a Hollywood dove conobbe John Ford che l'incoraggiò alla regía. Fernandez ha conservato per Ford — che egli considera suo maestro — una sincera e profonda amicizia.

Diresse il suo primo film nel 1941. Ecco, in ordine progressivo, l'elenco completo dei films da lui diretti: *Isla de la pasión, Soy puro Mexicano, Flor silvestre, Las abandonádas, Maria Candelaria, Bugambilia, La perla, Pepita Jiménez, Enamorada* (versione messicana), *Salon Mexico, Maclovia, Rio Escondido, Pueblerina, La malquerida, Enamorada* (versione inglese con Paulette Goddard), *Un día dè vida, Victimes del pecado.*

Tranne i primi due films in tutti gli altri ebbe come operatore Gabriel Figueroa. Da *Maclovia* in poi Columba Dominguez, sua moglie, ha partecipato a tutti i suoi films. Fernandez preferisce lavorare con collaboratori fissi che garantiscano l'affiatamento della troupe. Segue un metodo di lavoro piuttosto estemporaneo e gira senza una sceneggiatura rigorosamente stabilita. Politicamente Fernandez e Figueroa sono a sinistra.

Devo queste ed altre notizie contenute in questo studio alla cortesia di Ruth Rivera e di Jaime Fernandez.

(2) André Camp: « Aperçus sur le cinéma mexicain » in « La revue du cinéma », n. 15, luglio 1948.

colombiane (aggiornate però, sia pure polemicamente, ai risultati della cultura moderna).

Il cinema di Fernandez si ispira appunto alla particolare suggestione del paesaggio messicano e si avvale d'un repertorio caratteristico di colore indigeno. Diceva recentemente Figueroa ad amici romani — e il suo discorso vale sicuramente anche per Fernandez — che egli non potrebbe lavorare fuori del Messico, in un paese che non è il suo, in mezzo ad una realtà che gli è estranea. E il fondamento della sua collaborazione con Fernandez — diceva ancora Figueroa — è appunto nello stesso modo che entrambi hanno di sentire il Messico.

Nella sua scoperta del paesaggio messicano Fernandez ha tratto proficue indicazioni dalle esperienze compiute da artisti messicani contemporanei attivi in altri generi, particolarmente dai pittori. Figueroa ha dichiarato ad André Camp (1): « Il nostro cinema è essenzialmente pittorico. La scuola messicana di pittura è la prima del mondo. Diego Rivera, Clemente Orozco, David Alfaro Siquieros sono i maggiori pittori della loro generazione. Essi hanno creato uno stile che esprime perfettamente l'anima e le aspirazioni del paese. Per noi, la via era già tracciata: non avevamo che da tradurre in immagini ciò che essi sviluppavano in quadri e affreschi ». I pittori messicani, raccolti attorno al dottor Atl nell'Accademia di S. Carlos, fin dall'inizio del secolo si ispirarono infatti, non senza intenzione polemica verso la cultura pittorica europea, alla tradizione indigena.

Nella pittura del suo paese Fernandez trovò appunto, già catalogato, tutto quel materiale illustrativo che egli andava cercando. Molti spunti dei suoi soggetti erano già stati individuati dall'iconografia della pittura messicana contemporanea. Il motivo di *Enamorada* ci rinvia, per esempio, ad un quadro di Orozco « Le donne dei soldati », dipinto verso il 1928 e *Maria Candelaria* fa subito pensare alle venditrici di fiori, cosí frequenti nei quadri di Rivera.

Sappiamo inoltre che Fernandez e Figueroa intrattengono stretti rapporti con i pittori messicani. Fernandez è amico intimo di Diego Rivera, che egli venera come un maestro e cui sottopone, in visione privata, i suoi film appena ultimati. Sappiamo anche che talvolta Figueroa studia preventivamente assieme a Rivera il disegno delle sue inquadrature. Alcune inquadrature di *Maclovia* sono state integralmente dettate da Rivera. *Rio Escondido,* nella versione originale, si apre con la visione degli affreschi di Rivera nel palazzo del governo di Città del Messico (la sequenza è stata tolta, naturalmente, nella versione nostrana, intitolata *Il mostro di Rio Escondido,* dal distributore italiano).

Va tuttavia rilevato che nonostante questi palesi accostamenti, diciamo cosí, di genere, il cinema di Fernandez si distingue dalla pittura messicana per un diverso stile figurativo. Mentre infatti la pittura nonostante il suo assunto illustrativo, risente qua e là di stimoli espres-

(1) Opera citata.

sionistici, le immagini di Fernandez e di Figueroa non escono da un romanticismo naturalistico.

Anche dall'architettura del suo paese Fernandez ha saputo trarre effetti specifici. Si veda infatti la pertinentissima funzione scenografica di certa architettura coloniale: la chiesa di *Enamorada,* il cortile del collegio in *Las abandonadas,* il cortile che percorre il fucilando in *Flor silvestre,* il lunghissimo portico di *Enamorada* (ripreso poi anche da Ford in *The Fugitive*). Si veda anche, per la parte sonora, il commento musicale, originalissimo — anche se talvolta troppo facilmente insistito — a base di canti corali indios.

Talvolta però Fernandez — mosso da preoccupazioni narrative, se non addirittura da costrizioni produttive — è indotto ad un folclorismo di maniera, quasi ad una standardizzazione turistica, con accostamento agli schemi delle « follie » hollywoodiane (per esempio la festa popolare in *La perla*).

D'altronde già nel cinema questa individuazione d'un repertorio indigeno aveva avuto un precedente illustre in S. M. Eisenstein. Eisenstein, col distacco lucido dello straniero, aveva colto, nella sua incompiuta epopea di *Que viva Mexico* i motivi piú caratteristici della civiltà e del folclore messicani. Benché il suo atteggiamento di fronte al Messico sia improntato ad una estrema libertà di ispirazione — *Que viva Mexico* svolge dialetticamente una tesi marxista — Eisenstein ha tuttavia sentito il senso, quasi mistico, della tradizione millenaria messicana, la grandezza eroica degli Aztechi che sopravvive nello stoicismo disperato dei « peoñes ». *Que viva Mexico* doveva aprirsi con una rassegna di antiche sculture messicane (il motivo dei volti di pietra è stato poi ripreso da Fernandez in *Maria Candelaria,* ma con ben altro temperamento). In Eisenstein troviamo già accuratamente inventariati gli elementi d'un'immagine mitica del Messico, un Messico romantico e leggendario, che certamente offrí a Fernandez una suggestione specifica forse piú importante dell'esempio pittorico. Ma come l'influsso della pittura anche quello di Eisenstein non va oltre quest'indicazione di genere. Il Messico di Fernandez, sfumato ed elegiaco, è infatti ben diverso dal Messico di Eisenstein, eroico e crudele, perché diversi sono i temperamenti dei due registi. E profondamente diversi sono anche i mezzi di linguaggio e di grammatica.

Quanto poi ad un'influenza sia pure « di complesso » (sic) del cinema sovietico sul cinema messicano e su Fernandez, influenza escogitata da Glauco Viazzi (1) (« dietro a *Rio Escondido* pare profilarsi *Il Maestro* di Gherassimov; e dietro a *Enamorada*: *Il commissario di brigata Ivanov* di Rasumny ») ci sembra un'ipotesi piuttosto aerea, che cede forse a suggestioni e a lusinghe, per cosí dire, extra-estetiche.

Si è dunque visto che la nota piú genuina dell'ispirazione di Fernandez è nella scoperta d'un paesaggio. Questo paesaggio — in tutte le sue accezioni — è da Fernandez sentito in una dimensione essenzial-

(1) Glauco Viazzi: *Enamorada* in « Bianco e nero », settembre 1949.

mente lirica. Fernandez tende spontaneamente a parlare per miti, a trasporre la materia narrativa su un piano lirico. Anche i dati razionali della sua ispirazione si avvolgono d'un'aria di favola e si risolvono in un disegno semplicistico che ha il colore del mito: assunti etici, sociali, pedagogici, si congelano in uno schematismo insistito ed ingenuo (di qua i buoni, di là i cattivi, i ricchi e i poveri, ecc.) che risponde ad un'impulso di semplificazione d'ordine essenzialmente fantastico tipico del temperamento indio. Un volta Figueora a chi gli obbiettava questo lirismo mitico di cui si caricano nei suoi film certi contenuti rivoluzionari o, come si suole dire da noi, progressivi, rispose che solo cosí si può far vibrare l'anima sognante degli indios. E' una risposta scultorea che dovrebbe dar da pensare a certi propagandisti politici, avvezzi a far d'ogni erba un fascio.

Il mondo di Fernandez è un mondo di romanticismo primitivo, legato a motivi elementari di umanità: la bellezza, la bontà, la ricchezza, la miseria, ecc.; un mondo attento ai movimenti istintivi dell'animo: l'amore, l'odio, la gelosia, la pietà, ecc., C'è un tema che ricorre con particolare insistenza nella sua opera ed è il tema di dedizione totale d'amore: in *Las abandonadas,* in *Flor silvestre,* in *Maria Candelaria,* in *Maclovia,* ma sopratutto in *Enamorada* c'è un uomo o una donna che si sacrificano per amore.

I personaggi di Fernandez sussistono solo come supporti di questa sua tematica mitica. Non si trova in Fernandez una definizione organica e razionale della materia psicologica. Se si eccettua il personaggio di Maria Felix in *Enamorada* — reso con una intensità e una delicatezza che per certi aspetti ricordano il « Kammerspiel » — non c'è nei suoi film un carattere compiutamente delineato.

Anche l'immagine del Messico che egli ci dà è, in fondo, un'immagine mitica e fuori del tempo, è un paesaggio interiore, sentito come assoluto. Si cercherebbe invano in Fernandez, non diciamo una presentazione realistica del suo paese, ma nemmeno un paesaggio posto in termini di efficienza narrativa (e si pensi, per contrasto, al ruolo della natura in certo cinema scandinavo). « Un arbre et un âne se detachant sur le ciel — diceva ancora Figueroa ad André Camp (1) — et vous avez tout le Méxique ». In Fernandez il paesaggio rimane sostanzialmente avulso dall'azione narrativa. Tutta la sua opera risente di questo squilibrio di impostazione e, piú generalmente, di una certa imperizia di racconto che deriva proprio dai suoi interessi prevalentemente lirici.

I film di Fernandez mancano, in genere, di articolazione narrativa. Il suo modo piú naturale di racconto è l'elencazione: egli allinea i suoi argomenti uno dopo l'altro, in un discorso lento e pacato, dicendo assolutamente tutto, con quel compiacimento del pleonasma che è tipico del primitivo. Non riesce a stabilire una gerarchia fra i termini del suo discorso, a cogliere l'essenziale e a rivelarlo mediante l'ellissi, non riesce a svolgere una concatenazione serrata di avvenimenti. La

(1) Opera citata.

sua analisi filmica ha un andamento sfilacciato che soggiace allo scrupolo descrittivo dell'inventario: il materiale plastico si impone talvolta non per una propria intima dinamica, ma per una specie di vischiosità esterna. Donde certe complicate ed involute simmetrie di costruzione, certi stanchi e forzosi ritorni di situazioni. Un esempio tipico del suo procedimento di elencazione si ha in *Las abandonadas* (uno dei piú brutti film di Fernandez): si vede Dolores del Rio che imbuca una lettera, dissolvenza, imbuca un'altra lettera, dissolvenza, un'altra lettera, dissolvenza, e cosí via. Poi Dolores bussa ad una porta, dissolvenza, bussa ad un'altra porta, dissolvenza, un'altra porta, dissolvenza, ecc...

Altre volte questa meccanica scenaristica si sposa alla tecnica del racconto teatrale, determinando allora una prevalenza dialogica. *Flor silvestre,* per esempio, non è altro che una successione di dialoghi, cioè di situazioni risolte verbalmente e collegate fra loro dal filo rettilineo del rapporto cronologico: dialogo del colonnello con Don Francisco, dialogo di Donna Clara e di Esperancia al letto di questa, del nonno di Esperancia con José Luis, dei due mezzadri che si congedano da Don Francisco, ecc. Anche questa tecnica primitiva di racconto non è priva di riferimenti con le arti figurative locali. Essa trova infatti riscontro nell'iconografia orizzontale ed inconclusa degli antichi affreschi indios (manifestazione istintiva dell'anima popolare messicana; gli affreschi di Teotihuacan risalgono al VI secolo a. C.). Quest'andamento lento e circospetto, comune ai film di Fernandez e agli affreschi indios, non fa che ripetere certi atteggiamenti di vita degli indios, il loro modo di parlare, le lunghe perifrasi con cui sono soliti introdurre un argomento, anche urgente, secondo una tradizionale liturgia del discorso.

Le ragioni dell'impotenza narrativa di Fernandez vanno quindi cercate in una deficienza organica di temperamento, se non addirittura di razza. La migliore delle sue sceneggiature è quella di *La perla,* dove si avverte la mano di Steinbeck. La sua adesione (non si sa quanto volontaria e cosciente) al genere narrativo appare quindi come un limite della sua ispirazione. Fernandez è, in fondo, una delle tante vittime di quella formula narrativa che esigenze mercantili impongono oggi ad ogni regista. Tutta la sua opera rivela lo sforzo doloroso ed inutile di adeguarsi agli schemi di quella precettistica narrativa, derivata dal romanzo verista, che da Griffith in poi governa la confezione dei film. Finché rimarrà prigioniero di questa formula Fernandez non potrà mai darci il suo vero volto e la misura piena del suo talento, davvero non comune.

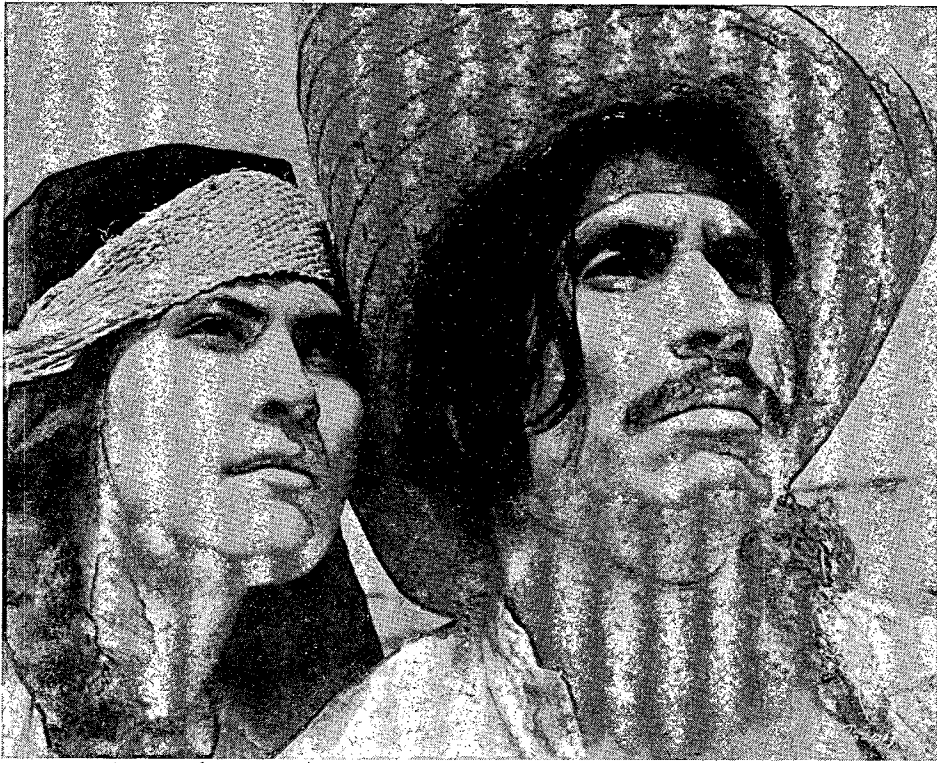
Un giudizio di valore sull'opera di Fernandez, oggi, non può non tener conto di questo peccato originale, di questa deviazione radicale subita dal suo lavoro.

I segni autentici della sua personalità vanno perciò cercati in frammenti della sua opera, in qualche sequenza isolata (ve ne sono di bellissime) in cui egli si abbandona alla sua vena. Ecco allora in *Enamorada* la scena della serenata, sostenuta quasi per intero dal primo piano di Maria Felix, e nel finale la partenza notturna dell'esercito, i soldati

MARIA CANDELARIA *di E. Fernandez*

MARIA CANDELARIA *di E. Fernandez*

BUGAMBILIA — *di E. Fernandez*

ENAMORADA — *di E. Fernandez*

RIO ESCONDIDO *di E. Fernandez*

RIO ESCONDIDO *di Fernandez*

MACLOVIA *di E. Fernandez*

LA MALQUERIDA *di Fernandez*

che sfilano al rullo dei tamburi proiettando lunghe ombre sui muri delle case; ecco in *Flor silvestre* la fuga di Esperancia dalla casa dei banditi e l'esecuzione di José Luis; ecco in *La perla* la lotta a coltello sulla spiaggia; ecco in *Maria Candelaria* le scene sul fiume, Maria che porta a vendere i fiori ed è respinta dalla folla, il funerale in barca; ecco in *Rio escondido* la processione per invocare la pioggia. Sono pagine purissime di cinema in cui Fernandez — momentaneamente liberato da preoccupazioni estranee — esprime liberamente il suo mondo. Egli fallisce invece quando affronta motivi di una drammaticità esteriore, che rimangono lontani dalla sua sensibilità. Si veda per esempio l'inizio di *Enamorada,* la battaglia e l'ingresso in città dell'esercito rivoluzionario: tutto rimane oleografico e privo di nervi (quelle granate fumogene!). E si veda ancora in *Maria Candelaria* la ridicolaggine della cattiveria di Don Damiano e nel finale di *La Perla* l'opprimente retorica di quel campolungo con Pedro Armendariz in piedi sopra la rupe, dopo l'uccisione del rivale.

Una zona marginale della sua personalità è costituita da certa verve umoristica che affiora qua e là con accenti intrinsecamente validi (la fotografia del bambino in *Las abandonadas,* la scommessa dei due gauchos in *Flor silvestre,* l'oratore e la visita del generale in casa della fanciulla amata in *Enamorada*) ma che provoca sempre una frattura stilistica nel tono generale del film. Osserva giustamente G. C. Castello (1) a proposito di *Enamorada* (in cui questa verve umoristica è forse piú scoperta) che il racconto oscilla fra il dramma e il vaudeville. Anche indipendentemente da queste apparizioni umoristiche è però raro che Fernandez sappia conservare un tono unitario di racconto.

Questa disorganizzazione narrativa, questa gratuità dell'analisi filmica si ripercuotono su tutta l'impostazione del linguaggio di Fernandez, determinando incertezze stilistiche ed ingenuità sintattiche. Il montaggio di Fernandez è generalmente sconclusionato e manca di una base cronologica. Si veda per esempio in *Enamorada,* la sequenza, potenzialmente stupenda, del coro dei fanciulli nella chiesa. Fernandez escogita lente carrellate sulle volte floreali della chiesa, con accompagnamento del coro: sarebbe bellissimo se alcuni inserti di attacco, non distruggessero, con la loro gratuita brevità, il ritmo della sequenza.

In genere il montaggio di Fernandez tende alle clausole lunghe, ad un ritmo lento, eccessivamente analitico, in linea col ritmo sfilacciato dell'impostazione narrativa. Donde quel senso di lentezza sciropposa, di freddezza che è caratteristico di tanti film di Fernandez e che è stato unanimemente segnalato dalla critica. In questo ritmo lento si inseriscono poi, oltre a rigonfi dialogici, anche certe preziosità figurative, certe ricerche fotografiche — talvolta fini a se stesse — che raggelano ulteriormente il tono del racconto. Questo calligrafismo fotografico (la cui responsabilità è indubbiamente condivisa per buona parte

(1) G. C. Castello: « Infanzia precoce del cinema messicano », in « Cinema » n. s. n. 2, Milano, 10 novembre 1948.

da Figueroa) è forse una delle caratteristiche piú appariscenti del cinema di Fernandez e su di esso la critica si è particolarmente accanita, traendone tuttavia deduzioni talvolta inesatte. Si è creduto infatti da parte di alcuni che la povertà ritmica di Fernandez e la sua debolezza narrativa derivino appunto da ricerche figurative, mentre secondo noi queste ricerche non rappresentano che il momento culminante e conseguente di una particolare ispirazione, di un particolare abito narrativo, effetto e non causa.

La fotografia di Figueroa è infatti, nel suo complesso e coi suoi limiti, sostanzialmente coerente all'assunto lirico e al temperamento elegiaco di Fernandez. E' una fotografia dolce, languida a volte, che usa volentieri del filtro, ricca di toni sfumati e sfrangiati, una fotografia edonistica che si adegua naturalmente ad un ritmo rilassato di racconto e di montaggio. A nostro avviso Figueroa è però un fenomeno piú modesto di quanto generalmente si crede. La sua fotografia deriva da quello standard fotografico che gli americani e francesi hanno derivato, in moneta spicciola, dall'espressionismo tedesco e che tende ad effetti chiaroscurali in funzione psicologica. Su questo standard Figueroa innesta poi, conformemente al suo temperamento romantico, ricerche cromatiche, ricorrendo specialmente ad effetti di filtro e di flou; ma sostanzialmente la sua fotografia non differisce molto, come impostazione, da quella d'un Gregg Toland o, se vogliamo, d'uno Schüftan. E ne è la prova *The Fugitive* in cui il plasticismo di John Ford assimila con tutta naturalezza la fotografia di Figueroa, proprio perché questa fotografia costituisce la naturale conclusione di certe ricerche che Ford aveva condotto con operatori americani. Fra *Long Voyage Home,* fotografia di Gregg Toland, e *The Fugitive,* fotografia di Figueroa, non c'è che una differenza di grado, non di direzione.

L'esperienza di Figueroa — che è caratterizzata da un'assoluta mancanza di autosuperamento — si svolge quindi nell'ambito di una maniera, sia pure vivificata da un'eccezionale bravura tecnica, ed è ben lontana dall'originalità inventiva, per citare a caso, d'un Maté o d'un Aldo o, con riferimento proprio al Messico, d'un Tissé. D'altronde è proprio la sua bravura tecnica, non sempre superata in poesia, che finisce talvolta per pesare come un artificio (l'abuso del filtro, per esempio, o del panfocus).

Anche per Figueroa, del resto, può valere quanto si è detto per Fernandez e cioè che il suo temperamento lirico gli concede scarse attitudini di racconto; cosicché certi artifici e certe forzature (per esempio certi sterili effetti di panfocus) derivano non tanto da acribia fotografica, quanto dallo sforzo di adeguarsi ad esigenze narrative che gli rimangono estranee. La fotografia di Figueroa ci sembra insomma perfettamente coerente alla regía di Fernandez e tale da smentire certe insinuazioni della critica circa un preteso influsso negativo, in senso calligrafico, di Figueroa su Fernandez. Al contrario, ci sembra che le loro personalità siano perfettamente affini: ciò spiega il loro affiatamento divenuto ormai proverbiale.

Del resto tutta l'opera di Fernandez appare, dentro i suoi limiti e le sue incoerenze pregiudiziali, improntata ad una sostanziale coerenza di tutti i suoi elementi.

Anche la recitazione è in linea. E' una recitazione, improntata ad un naturalismo lirico, che raggiunge il suo acme in certi atteggiamenti elementari, in espressioni distese di stati d'animo e che scade invece nella retorica piú vieta quando tenta schemi convulsi di azione e di psicologia.

Recitazione estremamente discontinua, che passa dalla pura bellezza dei primi piani di Maria Felix in *Enamorada* alle insopportabili contorsioni di Dolores del Rio in *Las abandonadas*. A Fernandez va tuttavia riconosciuto il merito di aver saputo plasmare — nell'ambiente provinciale messicano, privo di una tradizione e di un insegnamento recitativi — un nucleo di ottimi attori: Pedro Armendariz, Maria Felix, Columba Dominguez, Maria Elena Marquez. Alcuni di essi si impongono oggi anche all'estero: Pedro Armendariz lavora a Hollywood e Columba Dominguez a Cinecittà.

Questi, a grandi linee, i motivi tipici del cinema di Emilio Fernandez: esso ci appare come una singolare avventura sbocciata all'intersezione di civiltà contrastanti e nutrita di esigenze diverse. C'è nella sua opera una ricerca di cultura e di tecnica tesa ad un esito di istinto e viceversa un fondo primitivo che cerca di chiarirsi e di esprimersi in termini di cultura e di eccellenza tecnica. Da quest'antinomia — costitutiva della sua personalità — deriva la contaminazione che Fernandez compie fra i dati genuini della sua ispirazione lirica e la metodica corrente del racconto cinematografico.

Esperienza contrastata quindi, quella di Fernandez, che sotto una apparente facilità di canto cela uno sforzo doloroso di chiarificazione e di maturazione. Esperienza sincera, sofferta.

E' a questa sincerità soprattutto che si affidano gli elementi di una conclusione critica su Fernandez. La sua opera nasce dall'esigenza d'un clima assoluto, umano e geografico, e ci porge la suggestione d'un paesaggio mitico, l'immagine d'una evasione di cui, già prima di Fernandez, S. M. Eisenstein e André Bréton avevano sentito il richiamo. A questo richiamo ha risposto recentemente sia pure con scarsa sincerità John Ford in *The Fugitive*. Si accinge ora a rispondervi anche Luis Buñuel.

Nel quadro odierno della produzione cinematografica mondiale ciò che Fernandez ci ha dato finora rimane un'affermazione latente di poesia che, per esplicarsi in pieno, attende, da una parte, una piú matura coscienza del proprio temperamento e, dall'altra, una condizione produttiva piú propizia ad un libero esercizio d'ispirazione.

Franco Venturini

Nota Bibliografica

Per una bibliografia su Fernandez rimane ancora valida quella indicata per il cinema messicano da Mario Verdone in appendice al suo studio « Aspetti del cinema messicano » in « Bianco e Nero » aprile 1949. Ad essa c'è solo da

aggiungere, ch'io sappia, la recensione di Massimo Mida su *La Perla* (« Bianco e Nero », giugno 1949) e la già citata recensione di Glauco Viazzi su *Enamorada* (« Bianco e Nero », settembre 1949) i cui argomenti sono ripetuti anche in un altro scritto di Viazzi: « Il cinema nell'arte e nella vita messicana » in « Ferrania » n. 7, 1949.

Tutti questi testi sono del genere da leggersi in treno. L'unico di essi che dia, sia pure sommariamente, un apporto concreto di critica è, al solito, quello di G. C. Castello (« Infanzia precoce del cinema messicano » in « Cinema » n. s. n. 2, 10 novembre 1948). Dal punto di vista informativo è interessante lo scritto di André Camp: « Aperçus sur le cinéma mexicain » in « La Revue du cinéma » n. 15, luglio 1948. Chi volesse poi documentarsi sul clima culturale messicano in cui si è formato il cinema di Fernandez può consultare utilmente, prendendo però le dovute precauzioni, le corrispondenze dal Messico di André Bréton in « Minotaure », Parigi, annata 1939.

Cinema e morale (1)

Un italiano, sottile studioso di problemi cinematografici e competente uomo di cinema, scriveva in un suo felicissimo libro che bisognerebbe « dar la caccia ai film in serie, come nei paesi civili agli stupefacenti ».

Lasciando da parte se sia piú o meno giusto dar la caccia ai film fatti in serie, e voler pretendere che nel campo del cinema, a differenza di tutte le attività umane, sia messo in circolazione solo quello che è eccellente, cioè l'opera d'arte, partendo dal presupposto che tale caccia sia stata data e si dia e che essa risulti efficace per riassumere il problema del rapporto fra valore estetico e valore etico, tutto questo non ci sembrerebbe affatto conclusivo.

La drammaticità del nostro problema consiste nel fatto che esso nasce dalla realtà di una cinematografia alla quale un buon numero di ragioni, fra cui non ultime la continuità e quantità della produzione, lasciano delle probabilità sempre piú esigue di affermarsi nella sfera dell'arte, oltre che in quella di un'industria spettacolare e, ed è già molto, del gusto corrente e della cultura ordinaria.

D'altra parte, cosa che è stata spesso riconosciuta, il cinema di destra o di sinistra, del mondo politico come di quello religioso, di lotta sociale o di polemica culturale, si dirige assolutamente alle masse, come mezzo di propaganda sempre ardente e appassionata, che mira, cioè, ad imporsi agli spettatori, oltre la loro possibilità critica, il loro spirito di analisi e di ricerca, oltre ogni atteggiamento freddo e distante. Tutto ciò, poco importa il nome che gli si voglia dare, costituisce per se stesso, nella sua oggettività, il primo fondamento di vitalità e ricerca morale.

Per mantenere il discorso entro dei termini concreti, dobbiamo riferirci al film nella realtà dell'organizzazione produttiva attuale, e perciò dobbiamo considerare la responsabilità morale del produttore di fronte alle masse, alle quali si rivolge, nella sua qualità di organizzatore di divertimenti, necessariamente piú per sollecitare delle emozioni gradevoli che per fare della poesia o dell'arte.

(1) Riportiamo dagli Atti del congresso Internazionale del CIDALC pubblicati a cura del Comitato italiano la prima parte di un gruppo di scritti di particolare importanza, e per l'argomento e per gli autori, che si riferiscono ai problemi morali ed educativi del cinema.

Bisogna vedere l'altro aspetto del nostro problema nella complessità della vita moderna, in cui le stesse invenzioni scientifiche hanno potentemente contribuito ad accrescere l'interdipendenza della vita, e a serrarne e saldarne non solo le espressioni economiche e materiali, ma le ragioni spirituali e ideologiche; per questo il film si afferma come creatore di costumi e di miti e piú ancora come propagandista che come pedagogo e maestro.

Del resto un'intelligenza artistica del fatto artistico, (nel nostro caso, un'intelligenza artistica del film d'arte), che una piccola minoranza di persone può concedersi, non deve ingannarci sull'intelligenza extra-artistica ordinaria e diffusa, cioè psicologica e passionale, moralista e di propaganda, dell'opera d'arte. In conclusione, il problema è sociologico e pedagogico, piuttosto che teoretico, in rapporto all'arte e alla morale.

Sotto questo aspetto, le considerazioni piú interessanti appartengono al fatto che lo spettacolo del film si pone sempre come l'incarnazione e la precisazione di princípi etici, nella condizione concreta di avvenimenti umani e, conseguentemente, come la visione e la valutazione etica (qual che si sia) della realtà. I dettami della morale, su un piano di discorso retorico, si incarnano nel costume, educando in tal modo alla critica e alla revisione continua e minuziosa della vita.

Questi due aspetti, che fanno indiscutibilmente del film un affinatore della coscienza morale delle masse, ne fanno anche uno strumento potentissimo di critica e di revisione, ed hanno inoltre un ruolo importante nel profondo rivolgimento del modo di accogliere il precetto morale solo come precetto vissuto, modo cosí caratteristico della coscienza moderna.

Si tratta, senza dubbio, degli aspetti piú positivi del film in rapporto alla vita morale delle masse moderne, educate per lo piú dal cinema e nel cinema.

Si tratta, in ogni modo, di vedere in che misura essi possano compensare gli aspetti negativi, che, secondo noi, si devono cercare soprattutto nella passionalità e irrazionalità dell'esperienza cinematografica.

Luigi Volpicelli

Il cinema e la sua funzione sociale

1) *Cinema e grande industria.*

Gli sviluppi tecnici che hanno condotto all'invenzione e al perfezionamento della cinematografia non sarebbero stati pensabili se non in quel periodo, agli inizi del nostro secolo, che ha visto il pieno passaggio dall'industria media del secolo scorso alla grande industria odierna. Se la sincronia non è perfetta, perché la grande industria, con la sua tecnica, è nata prima, lo si è dovuto probabilmente al fatto che il cinema veniva a risolvere un problema considerato « laterale »: quello dello svago per le grandi masse, che la grande industria supercapitalistica doveva costituire e consolidare nei centri urbani.

In una storia analitica del cinema si dovrebbe tener conto, piú ancora che dei suoi centri di produzione, dei suoi mercati di consumo; della loro dislocazione ed ampiezza, delle loro dominanti caratteristiche professionali, della loro struttura economico-sociale e delle loro principali caratteristiche culturali. Non mi risulta che questo studio sia stato fatto. Credo che solo allora avremmo un'idea precisa dello stretto legame che unisce lo sviluppo del cinema a quello del grande industrialismo. Per ora ci dobbiamo fondare su induzioni piú che su dati certi.

Credo che la coincidenza dei due fenomeni non sia fortuita, sebbene certo nessun « grande industriale », o gruppo di industriali, abbia mai di proposito patrocinato lo sviluppo del cinema per quei fini che accenneremo in seguito. E' vero bensí che i regimi autoritari del nostro secolo si sono preoccupati attivamente del cinema fino dai loro inizi, Questo fatto, in qualche modo, conferma la mia tesi: poiché quei regimi sono stati, e sono, intimamente collegati al « grande industrialismo », con reciproci rapporti di effetto e causa.

Sebbene oggi comincino a notarsi, almeno in Occidente, esigenze e tendenza diverse, per piú di mezzo secolo il « grande industrialismo » ha avuto bisogno, o ha *creduto* di avere bisogno (il che viene al medesimo), di grandi masse di dipendenti, operai e impiegati, contenti di vivere quasi tutto l'anno in un centro cittadino, spesso non molto gradevole; di rispettare un orario e una *routine* di lavoro molto monotoni; di evitare abitudini o vizi come il bere, e altri passatempi (come la caccia e simili), che potessero interferire con la regolarità della loro prestazione di lavoro. Il livello *relativamente* alto della cultura di queste masse cittadine esigeva una forma di divertimento non troppo standardizzata e schematica (come potevano essere gli spettacoli popo-

lareschi di un tempo: le marionette, e simili). La lettura, da sola, non poteva fornire un diversivo sufficiente per uomini e donne che avevano già trascorso otto ore della giornata in un ufficio o davanti a un telaio meccanico. I giuochi di carte e simili portavano l'inconveniente delle perdite di denaro, e dei conseguenti disordini familiari e sociali. Il teatro era troppo costoso; in certi paesi di tradizione puritana (come gli Stati Uniti, e in parte l'Inghilterra, l'Olanda, ecc.) era visto tradizionalmente con un certo sospetto; inoltre, come vedremo fra poco, il teatro, soprattuto di prosa, promuove un atteggiamento morale che non sembrava conforme alle esigenze del grande industrialismo.

Senza che nessuno lo abbia espressamente voluto e progettato, il cinema ha corrisposto a certe esigenze sociali e funzionali (reali o presunte, ma questo non fa nessuna differenza) di quel tipo particolare di società.

2) *La censura: intrinseca ed estrinseca.*

Non si potrebbe dimostrare, credo, che i capi e i dirigenti del grande industrialismo abbiano esercitato, o esercitino, una censura diretta e consapevole sui film, onde renderli piú adatti, o meno inadatti, a quelle finalità sociali che essi potevano o possono avere in mente. Il cinema ha trovato un ambiente sociale adatto a riceverlo e vi è penetrato, prendendo spontaneamente le forme e i caratteri che rispondevano a certe caratteristiche funzionali dell'ambiente stesso. Nei paesi dove il grande industrialismo era immaturo, come in Italia, la produzione cinematografica, anche se in un primo tempo è stata abbastanza vivace e originale, a causa di influssi culturali locali, presto si è inaridita, e non ha potuto reggere la concorrenza di paesi di grande industria e grandi capitali, e specialmente degli Stati Uniti. Qualche risveglio, come quello che si è notato negli ultimi tempi in Italia, sembra utilizzare soprattutto un momento di stanchezza della produzione americana.

L'orientamento generale della grande produzione è oramai da quasi trent'anni, solidamente, nelle mani dell'industria americana.

I regimi autoritari, parallelamente al loro sforzo di creare sotto gli ordini e l'impulso dello stato un grande industrialismo là dove esso non era sorto da sé, hanno anche esercitato, ed esercitano, uno stretto controllo sul cinema, e per lo piú si sono fatti essi stessi produttori, per il tramite di organismi di ispirazione governativa abbastanza stretta. In questi casi si può parlare anche di una censura « estrinseca ». Ma in *tutti* i paesi dove il film è prodotto e largamente diffuso esiste di fatto una censura « intrinseca », esercitata per via indiretta dalla grande massa degli spettatori medesimi. Basta citare a questo proposito i due noti studi del Kracauer sul film tedesco e sul film americano. La massa degli spettatori boicotta spontaneamente quei film che non rispondono a certe sue esigenze psichiche generali, o che contravvengono a certe inclinazioni o sentimenti diffusi in un dato momento. Poiché la produzione di ogni film comporta un grosso investimento in denaro, i produttori sono attentissimi a seguire sempre le inclinazioni della massa, anche momentanee, o almeno a non contrariarle. Nel continuo dialogo

tra produttori e pubblico, il pubblico è una presenza muta che *riceve* ciò che gli si dà; ma lo riceve solo se soddisfa a certe generali esigenze, e se non urta certe idiosincrasie, permanenti o momentanee, del pubblico stesso. Altrimenti, la massa del pubblico diserta le sale cinematografiche.

Questa forma che chiamiamo « intrinseca », di censura è molto piú vasta e importante di quella censura « morale » che in America, per esempio, viene esercitata sui film mediante organismi concordanti fra i grandi produttori, in base a un « codice » anch'esso concordato. Essa ha per effetto che la produzione cinematografica, nelle sue grandi linee, corrisponde alla mentalità e alle esigenze delle masse del mondo della grande industria, ed anche alle loro fluttuazioni di orientamento e di umore.

3) *Lo svago « ipnoide »*.

Fino a pochi anni addietro, la grande industria e i grandi affari sono stati affascinati dall'ideale, talora inconscio o inespresso, della « automaticità » dei loro impiegati e lavoratori manuali. Nessuno resisteva alla tentazione di vedere, idealmente, la propria industria o ufficio come una grande « macchina », nella quale tutti i dipendenti dovevano essere come tante piccole leve o ruote, che svolgessero il loro lavoro nel modo piú impersonale ed esatto. Solo in tempi recenti si è cominciato a capire che in nessun caso gli esseri umani possono comportarsi come leve o ruote; che, comunque, un'industria o un ufficio non è una macchina ma è una « società »; e che una società è cosa del tutto diversa da una macchina. Alcuni studiosi hanno dato delle « dimostrazioni » di queste verità, e già esse cominciano a penetrare nel mondo economico.

Ma il cinquantennio, o poco piú, dell'affermazione e della diffusione del grande industrialismo, per questo ordine di problemi non è mai andato molto oltre il Taylorismo; ha studiato fisiologicamente e psicologicamente l'uomo per meglio adattare l'uomo al suo lavoro, non per adattare il lavoro all'uomo, e alla società dell'uomo. Spontaneamente, quasi automaticamente, la stessa mentalità ha fornito alle masse il cinematografo. Era lo svago che si addiceva a *quelle* masse, condizionate da *quel* modo di lavoro e di vita.

Secondo la definizione di Janet, ricordata spesso, e avvalorata, dagli studi di Cohen-Séat ed altri, la condizione normale dello spettatore medio davanti al film è una condizione « ipnoide »; ciò ch'egli vede e sente ha carattere e valore di un « quasi-sogno ». Il discorso filmico è un « discorso a », non è un « discorso con » (Cohen-Séat). Gli psicologi sembrano concordare in questo, che il rapporto medio tra spettatore e film è un rapporto di « proiezione », non di « partecipazione »; la personalità dello spettatore è « proiettata » nella vicenda filmica, non « partecipa » alla vicenda filmica. Nel teatro, specie di prosa, avviene piuttosto il contrario: c'è più partecipazione che non proiezione: qui lo spettatore, anche se conserva la piú perfetta immobilità muscolare, *emotivamente* partecipa e *agisce*.

Mi sembra che il cinema abbia in ciò corrisposto perfettamente alla concezione « meccanica » del lavoratore nel grande industrialismo. Esso è uno svago che tende a scaricare le tensioni emotive latenti nello spettatore, dando loro una soddisfazione quasi-onirica che addormenta la personalità volitiva, e che le fissa su obbiettivi irreali, sebbene, per lo piú, abbastanza realistici. L'alcool, il giuoco d'azzardo, molti giuochi ed esercizi fisici, la lettura e il teatro hanno certamente ricevuto un *setback* piú o meno accentuato dalla diffusione del cinema; l'erotismo libero, maschile e femminile, ne ha invece ricevuto un impulso, almeno in superficie. Con ciò non si esclude, naturalmente, che agli stessi effetti abbiano concorso anche altri fattori, tutti piú o meno direttamente collegati col sistema economico-sociale della grande industria e con la mentalità che lo ha accompagnato. Il cinema forniva uno « sfogo » a ciò che rimaneva di « troppo umano » (per cosí dire) nella personalità dell'uomo comune, e questo fatto contribuiva a renderlo meglio condizionato per quella funzione di « leva » o « ruota » che si riteneva egli dovesse avere nel sistema economico e, in genere, sociale. Per lo piú il film che non rispondeva a questa funzione, veniva, e viene, condannato, se non da una censura « estrinseca », almeno da una censura « intrinseca », quasi automatica, da parte della massa degli spettatori.

Nel presente momento storico, ho l'impressione (o forse solo la speranza?) che alla tendenza « automatizzante » nella società si contrapponga, diffondendosi assai lentamente, una tendenza opposta, che, per mancanza di altra parola, chiamerei « ri-umanizzante ». Ed essendo quest'ultima la tendenza alla quale, personalmente, sarei lieto di collaborare, sia pure in minima parte, mi pongo la domanda se il cinema vi possa partecipare; e, se sí, in quali modi.

4) *L'educazione al cinema.*

Se e in quanto si accettino le tesi accennate qui sopra nelle loro linee piú scheletriche, si dovrà anche concludere che non c'è solo il problema di sapere se e come il cinema possa essere « educativo »; prima di tale problema, e indipendentemente da esso, viene l'altro, se e come si possano *educare le masse al cinema.* Non è escluso che nuove applicazioni, come la televisione, possano mutare e già stiano mutando, in qualche paese almeno, i termini del problema. Considerando il cinema quale noi lo conosciamo, col significato sociale che esso ha in tanti paesi del mondo, quella della educazione delle masse al cinema ci sembra in ogni caso un'esigenza viva, e non destinata a mutare sostanzialmente per molto tempo a venire. Questa « educazione », secondo il giudizio e l'intenzione di chi scrive, dovrebbe esser diretta a far sí che questo divertimento (che sarebbe assurdo e ingiusto sopprimere, e che non potrà mai perdere del tutto certi suoi carattere essenziali) sia quanto meno possibile un « oppio dei popoli », e anziché contribuire al condizionamento di un « uomo-macchina », contribuisca al ricondizionamento dello... « uomo-uomo »; o per lo meno non lo ostacoli.

Da cose già dette dovrebbe apparire chiaro che non è possibile, né forse desiderabile, agire sui produttori. E' opportuno che il cinema con-

servi al massimo il suo carattere originario di libero divertimento, che lo spettatore si concede di propria iniziativa. Ci sarà sempre da temere che le influenze autoritarie sul cinema, anche se ispirate alle piú nobili intenzioni del mondo, si trasformino prima o poi in un nuovo metodo di irreggimentazione e standardizzazione degli spiriti: e cioè agiscano nel senso contrario a quello da noi voluto. Se dunque la produzione del film è lasciata alla libera iniziativa e alla concorrenza, è chiaro che, entro certi limiti, i produttori saranno sempre vincolati da quella « censura intrinseca » di cui si è detto. L'azione volta ai nostri fini, dunque, dovrà essere lenta e « *massive* », e rivolgersi alla massa dei « censori », cioè al pubblico.

Qui bisogna far distinzione fra diversi tipi di produzione cinematografica, per i quali valgono considerazioni diverse.

Il film istruttivo, documentario e scientifico non ha, nel complesso, lo stesso valore « ipnoide » che ha il film comico, drammatico o sentimentale. Esso suggerisce allo spettatore delle *azioni possibili*, gli presenta dei problemi, tiene in giuoco la sua intelligenza. Appunto per questo esso è meno ricercato dalla massa che non l'altro tipo di film, e non si può dire che il suo effetto complessivo sia « anti-umanistico ». Ma appunto perché è meno ricercato, spontaneamente, dalla massa, esso non può valere, da solo, a risolvere il nostro problema. C'è anche un tipo di film di quasi pura fantasia, inventato e per dir cosí fabbricato da cima a fondo, al quale non mi pare si applichino, nel complesso, le citate analisi del Janet e dei filmologi. Si tratta dei « cartoni animati ». Quasi sempre, essi superano un limite di verosimiglianza, oltre il quale la « proiezione » è quasi impossibile. La personalità dello spettatore, perciò, continua ad avere un gioco assai libero di fronte ad essi, e di conseguenza si deve dire che qui il risultato, ai fini nostri, non è negativo. Ma anche coi cartoni animati non si può fare tutto uno spettacolo, cui la massa della gente vada volentieri.

Ci sono poi i « film per l'infanzia ». Problema difficilissimo e che non intendiamo qui affrontare di proposito; limitandoci a osservare, tuttavia, che esso investe alla radice il problema nostro, poichè una « educazione umanistica » delle masse al film dovrà rivolgersi molto ai giovani e ai ragazzi, e ripromettersi i risultati piú importanti proprio in questo campo.

Coi ragazzi, fino a ben oltre i 16 anni, occorrerà andare cautissimi. Non tanto per le cosiddette ragioni « morali », di cui troppo si parla, in modo da stimolare, spesso, proprio la curiosità morbosa di quei giovani che si vorrebbero proteggere; ma per evitare tutto ciò che possa, fino all'adolescenza, addormentare o attutire la loro personalità volitiva. Adatti per i ragazzi saranno in genere quei film che suggeriranno loro *interessi ed azioni concrete*, alle quali possano dar corso e sviluppo nella vita reale e nei giuochi (il tipo di film « alla Tom Mix », in passato, ha assolto piú o meno bene questo compito). Anche, i film che

li mettano al cimento di qualche difficoltà mentale da superare, o problema da risolvere: abituandoli, fino da quella età, ad associare una fatica o sforzo personale e mentale al divertimento del film. Da sconsigliare, in genere, il film a sfondo troppo intensamente emotivo, anche se sia inteso ad ispirare i piú lodevoli sentimenti, essendovi sempre il pericolo che attraverso il film queste tensioni emotive trovino subito la via di una distensione di tipo onirico, anziché diventare motivi consapevoli di problemi pratici, e quindi, eventualmente, anche di « drammaticità ». Direi che per avvicinare i ragazzi ai grandi problemi o ai grandi sentimenti è sempre meglio portarli in chiesa e al teatro, che non al cinema; e, meglio ancora, fare che qualche volta alla rappresentazione religiosa come a quella drammatica (che sono molto vicine fra loro) i ragazzi stessi partecipino come attori.

In tutti i casi in cui ciò sia possibile, prima e dopo lo spettacolo filmico dovrebbe esserci, per i ragazzi almeno, una preparazione e una discussione. Questo è forse il metodo piú sicuro, sebbene il piú lento, per togliere gradualmente al film i suoi caratteri sociali « anti-umanistici ». Si deve tendere a ottenere il maggior possibile « distacco » del soggetto dalla « ipnosi filmica », e sostituirvi al massimo la « partecipazione » nel senso detto. In tutti gli ordini di scuole, società ricreative ecc., questa pratica di discutere e giudicare le proprie esperienze filmiche, sotto la guida, possibilmente, di istruttori esperti, dovrebbe diventare di uso comune. Allo stato degli atti, io non saprei consigliare un mezzo diverso, e piú efficace, per superare il punto morto in cui si trova il cinematografo agli effetti della sua funzione sociale. E' da sperare che una massa di pubblico piú agguerrita, piú distaccata e piú critica che oggi non sia, reagisca sui produttori, inducendoli a orientare il loro lavoro in un senso sempre piú « umanistico ». Questo effetto, in ogni caso, si otterrà in modo molto lento e graduale.

Per evitare che il film « condizioni » gli spettatori in un senso non desiderato, non c'è probabilmente altra via che quella consistente nell'educare una massa sempre piú vasta di spettatori a individuare da sé, e spontaneamente boicottare, il film, o il tipo di film, che può avere quell'effetto. Questo non toglie che il film avrà sempre un qualche residuo di effetto « ipnoide », e che proprio per tale effetto continuerà ad attrarre un grande pubblico. Bisogna probabilmente inchinarsi a questo fatto, come ci si inchina senza troppo biasimo davanti a forme leggere e non compulsive di ebbrezza, e limitarsi a controbatterne gli effetti in altri settori, del lavoro, dello sport, delle altre forme di svago e di passatempo.

Un presupposto della nostra relazione, come si è visto, è che sia non solo desiderabile, ma possibile, e già parzialmente in atto, una tendenza che muove in senso inverso a quello della « automatizzazione » sociale delle masse della civiltà odierna, improntata dalle condizioni della grande industria. Questa tendenza è già oggi visibile nelle indu-

strie piú progredite, particolarmente negli Stati Uniti, e risponde fra l'altro, a esigenze funzionali inerenti al loro lavoro e alla loro produzione. Ma la tendenza si fa sentire anche negli eserciti piú ammodernati, nei quali il singolo combattente viene sempre piú educato ad agire e determinarsi secondo criteri *individuali e sociali,* e non secondo moduli di condotta gregari e automatici. Se si pensa che una parte cosí grande delle nostre istituzioni, e insomma della nostra civiltà, è nata dalla guerra e per la guerra, e dalla guerra (in atto o possibile) è tuttora, quanto meno, condizionata, si vedrà come sia notevole l'importanza di tali sviluppi, e come essi giustifichino un certo prudente ottimismo.

Camillo Pellizzi

L'étudiant et le cinéma

Le principal mérite de ce congrès est, sans doute, d'avoir tenu à placer l'ensemble de ses travaux sous le signe de la jeunesse, et de chercher des conclusions à ses débats en fonction de cette jeunesse.

Car, c'est à elle que doivent s'appliquer vos recherches; c'est pour cette génération, grandie naturellement avec le cinéma, que vos efforts inlassables et concrets doivent porter leurs fruits.

« Prenez garde aux images qui bougent. Comme des langues d'Esope, le meilleur ou le pire en sortira » écrit Alexandre Arnoux dans l'un de ses ouvrages. Il est indispensable que le cinéma devienne un véritable instrument au service de l'homme, un authentique moyen de son éducation. Lentement, on admet la nécessité d'une culture cinématographique élémentaire dans le cadre de la culture générale. On admet également l'utilité du cinéma dans l'enseignement supérieur.

En ce qui concerne le premier point, de nombreuses initiatives privées, dont les Ciné-Clubs constituent l'aile marchante, développent une action qui se révèle en constant progrès. Quant à l'utilisation du cinéma à l'Université, disons-le dès l'abord, à ce propos aucune entreprise sérieuse ne s'est encore manifestée.

C'est donc sur ces deux sujets — la culture cinématographique et les films destinés à l'enseignement supérieur — que nous vous apportons l'opinion du Comité Français du Cinéma Universitaire qui groupe la grande majorité des organisations cinématographiques d'étudiants et aux premiers travaux duquel la plupart des membres de la délégation française ont bien voulu participer.

Il semble inutile ici d'essayer de démontrer à un auditoire convaincu l'importance d'une éducation rationnelle du spectateur et d'un enseignement de base du cinéma, de ses phénomènes et de son histoire.

Par contre, il nous parait nécessaire de préciser certains points quant aux moyens à employer.

Le cinéma, depuis quelques annés en France, et spécialement à Paris, fait une entrée timide au lycée. Il n'est pas encore enseigné comme le sont les grandes disciplines traditionnelles. Il n'est pas assimilé non plus aux activités annexes obligatoires comme l'éducation physique. Il n'est pas même sur un plan d'égalité avec la musique déjà horriblement traitée.

Il se développe à l'ombre de l'enseignement secondaire. C'est une sorte de tolérance, ce n'est pas une adhésion mais c'est malgré tout une première victoire.

Cependant, le cinéma scolaire se développe assez mal. Il y a à cela, à notre avis, plusieurs raisons, valables d'ailleurs, sans doute actuellement pour toute la catégorie des élèves des classes du baccalauréat, pour tous les jeunes gens de 15 à 18 ans.

La première raison, c'est la difficulté immense d'enseigner un art aussi nouveau, aussi mouvant et pour lequel jamais aucune pédagogie d'ensemble n'a été exprimée.

Et de cet obstacle sont nées beaucoup d'erreurs dont la principale consiste à indiquer d'abord les éléments du langage et de la technique cinématographique aux jeunes gens, de leur disséquer le cinéma dans le même temps qu'ils le découvrent et se passionnent.

La seconde raison, c'est l'espèce de clandestinité officielle dans laquelle est confiné comme un parent pauvre, un art que la famille présente déjà, le plus souvent, comme une distraction incompatible avec la marche heureuse des études.

La troisième raison, c'est la pauvreté des moyens matériels de ce cinéma scolaire.

Les remèdes sont simples et devraient servir au développement rapide d'une activité qu'il faut se féliciter de voir introduite dans l'enseignement secondaire, même boiteuse et par la petite porte.

Nous proposons donc:

1) L'intégration officielle de l'histoire du cinéma dans les programmes des lycées à partir de l'année qui précède la première partie du baccalauréat.

2) La formation de professeurs spécialisés dans cet enseignement

3) Une liaison étroite de cet enseignement avec les Ciné-Clubs Universitaires.

Et cette dernière proposition nous semble être d'une particulière importance car les ciné-clubs constituent des foyers de culture cinématographique, des organismes jeunes en évolution constante.

C'est le cas, par exemple, du Ciné-Club Universitaire de Paris. Il parait donc utile de rapporter brièvement son action et son influence auprès des étudiants.

Le Cine-Club Universitaire a été créé en 1944. Avec ses 6 ans d'existence, ses 3.000 adhérents et ses 3 séances hebdomadaires, c'est à la fois le doyen et le plus important des clubs français.

Ayant eu à faire face, comme toutes les organisations analogues à de grandes difficultés matérielles, son activité culturelle s'est développée assez lentement. D'ailleurs, outre les problèmes administratifs, il s'est heurté depuis sa création et plus encore, peut-être, ces mois derniers à l'épineuse question de la programmation. Mais ce sont là des difficultés que rencontrent tous les clubs du monde et elles ne sont sans doute pas pires en France qu'ailleurs puisque c'est dans ce pays, incontestablement, que le mouvement des Cinés-Clubs est le plus puissant.

Actuellement, le Ciné-Club Universitaire de Paris possède deux sections. L'une d'initiation ou de premier degré qui s'adresse particulièrement aux nouveaux étudiants, aux élèves des classes de propédeutique. Les programmes de cette section s'attachent à retracer par des cycles qui s'imbriquent d'ailleurs entre eux, l'évolution des différents genres et des diverses écoles du cinéma.

L'ordre chronologique a été écarté. En effet, il est apparu qu'il était souhaitable de ne pas débuter l'activité d'une saison par la projection des premiers films de 1895, puis de continuer logiquement au fil des années. L'étudiant se lasserait vite à une vision massive des pionniers du cinéma et des premiers films du muet.

Il faut, au contraire, capter son intérêt d'abord au moyen des chefs-d'œuvre du cinéma parlant. Il ne se produit pas ainsi de cassure brutale entre sa psychologie de spectateur de cinéma et la nouvelle mentalité d'amateur éclairé que le Ciné-Club veut s'efforcer de lui faire acquérir.

Cette méthode a également pour effet de dissiper la désagréable impression que ne manque jamais de produire sur l'étudiant une volonté affirmée d'enseignement. Car, les membres des Ciné-Clubs mis à part, bien entendu, une très petite minorité de fanatiques, s'inscrivent aux séances avec le désir unique de connaître certains films qu'ils n'ont nulle part ailleurs l'occasion de voir.

Cet état d'esprit particulier comporte également le désir d'assister à un spectacle et non à une conférence illustrée.

Les présentations sont donc assez courtes et insistent surtout sur le contenu du film en le replacant dans son cadre, à son époque et dans l'évolution générale du cinéma.

Les débats qui suivent les projections portent sur une question précise, préalablement posée durant la présentation.

Enfin, chaque mois, les adhérents recoivent un bulletin de documentation qui contient des renseignements précis sur chacun des films.

Toutes ces indications sont également valables dans leur esprit pour la seconde section du Ciné-Club Universitaire de Paris destinée aux membres déjà avertis puisque les programmes comportent en majorité les grandes œuvres du cinéma muet et certains films de qualité mais qui, pour diverses raisons, n'ont eu qu'une brève exploitation commerciale.

En bref, le but essentiel du Ciné-Club Universitaire est, de « donner à voir », de fournir à ses membres qui, la première curiosité passée, découvrent les problèmes du cinéma et s'y intéressent, les moyens de réagir devant le film, et surtout de susciter chez eux le désir de choisir une œuvre et non plus seulement l'habitude abrutissante d'aller au cinéma.

En ce sens, son action peut et doit être complémentaire de celle poursuivie par le cinéma dit scolaire fonctionnant sur les bases que nous préconisions tout à l'heure.

Les Ciné-Clubs Universitaires qui existent déja à Paris, Lyon, Grenoble et Aix-en-Provence doivent susciter leurs répliques dans cha-

cune des 17 universités françaises et s'appliquer à fournir à leurs adhérents une large illustration et un prolongement de l'enseignement rationnel qui leur sera donné dans les classes supérieures de l'enseignement secondaire.

Enfin, le rôle de ces Ciné-Clubs sera d'autant plus efficace qu'ils continueront à être librement administrés par les intéressés eux-mêmes.

Voilà sur quelles bases, à notre avis, doivent se développer et collaborer les organismes chargés de la culture cinématographique de l'étudiant.

Et c'est, sans doute, dans le même temps où prospèreront rapidement ces diverses initiatives que s'imposera aux pédagogues des facultés et des grandes écoles la notion de l'utilité du cinéma dans l'enseignement supérieur.

Le problème du cinéma d'enseignement est presque aussi vieux que le cinéma lui-même. Certains chercheurs et certains cinéastes y ont consacré d'une manière admirable tous leurs efforts. Et, malgré cela, il faut bien le dire, mis à part, peut-être, le domaine de l'enseignement primaire, secondaire et technique le film destiné aux étudiants des universités progresse de façon insignifiante.

Nous ne pensons pas d'ailleurs que le problème ait été jamais, en France, sérieusement posé.

Le Comité Français du Cinéma Universitaire a essayé, voici quelques semaines, de faire le point des ressources et des besoins en matière de films destinés à l'université.

Ce sont ses conclusions et ses projets que nous vous communiquons :

L'enseignement de la médecine est la matière qui parait offrir, à priori, le plus de possibilités. C'est aussi celle qui possède le plus grand nombre de films. Mais les bandes médicales et chirurgicales relatent, dans la plupart des cas, des techniques nouvelles ou des procédés particuliers qui intéressent une minorité de spécialistes et qui, de toute manière, servent indirectement la documentation générale de l'étudiant mais ne concourent absolument pas à son enseignement. Il y a, en fait, fort peu de films d'enseignement médical destinés aux élèves des premières années. Cependant, la compréhension de certaines questions d'anatomie serait très facilitée si le cinéma était employé, par exemple, l'étude du péritoine, qui est le type même de la difficulté rencontrée par l'étudiant débutant deviendrait, au moyen d'une courte bande, d'une simplicité extrême. Inutile de souligner aussi le gain considérable de temps. De même, l'étude des symptômes des maladies bénéficierait de l'utilisation du cinéma.

On comprend donc la nécessité d'une production spécialisée destinée aux étudiants alors que l'intérêt de la plupart des films actuellement produits est réservé aux médecins et aux chirurgiens et même, parfois, seulement à quelques grands maîtres.

L'enseignement de l'art dentaire, peut, lui aussi, utiliser le cinéma. Les étudiants sont convaincus que le film leur permettrait de saisir certaines techniques et certaines subtilités opératoires qu'aucune démonstration, même sur un patient, ne permet de comprendre.

Dans le domaine des sciences, la production cinématographique est assez importante mais, ici encore, fort peu souvent conçue en vue de l'enseignement. Or, il semble que l'étude des sciences naturelles en particulier puisse bénéficier du cinéma.

Quant aux Beaux-Arts dont les élèves sont, en premier lieu des visuels, l'importance du cinéma est immédiatement perceptible. L'Architecture qui est un art de volume doit inclure le film comme principal moyen d'enseignement. Aucun dessin, aucune photographie ne peut rendre de façon aussi saisissante par exemple le jeu des lumières et des proportions d'oeuvres architecturales que seul le cinéma peut permettre aux étudiants de saisir, d'apprécier et d'étudier.

Mais là encore, le film doit être réalisé spécialement pour l'enseignement comme doivent l'être aussi les productions destinées aux élèves peintres et sculpteurs.

Les films d'art ne répondent pas du tout, à quelques exceptions près, à leurs besoins particuliers de connaissances. Dans certains cas, ils constituent un complément heureux, mais pas une base sérieuse de travail.

L'enseignement de l'histoire peut également se servir des procédés cinématographiques. Certaines questions délicates à saisir dans leur intégralité, comme le développement des campagnes militaires ou les partages territoriaux, pourraient faire l'objet de courts schémas animés, immédiatement compréhensibles.

Il semble possible d'utiliser aussi le procédé du montage de gravures qui, déjà pratiqué dans certains documentaires, donnerait d'excellents résultas pédagogiques s'il était employé avec les préoccupations particulières à l'enseignement. Pour l'histoire contemporaine les cinémathèques et les services cinématographiques des ministères sont assez riches en documents, le plus souvent inédits, pour permettre la réalisation de films de montage dont il est inutile de souligner l'extraordinaire pouvoir de suggestion.

L'enseignement de la géographie peut aussi utiliser le cinéma à condition d'écarter délibérément toutes les réalisations à caractère touristique ou folklorique dont l'intérêt pour un étudiant de cette spécialité est, pour le moins, diffus.

Enfin, il ressort du premier point de cette confrontation qu'aucune discipline ne se trouve, à priori, dans l'impossibilité de faire un usage plus ou moins important du cinéma. Même, en ce qui concerne l'étude du droit et des sciences politiques, les étudiant estiment possible l'utilisation du film pour certains points particuliers qu'ils sont d'ailleurs actuellement occupés à définir.

Le schéma général des besoins (bien sûr encore très général) une fois indiqué, il s'agit d'examiner les moyens de subvenir à ces besoins et les principes qui doivent guider ces moyens.

Ces principes, d'ailleurs, sont simples:

1) Le film destiné à l'enseignement supérieur doit être réalisé spécialement pour cet enseignement.

2) Un catalogue international des films existants doit être dressé à bref délai.

3) Le film d'enseignement supérieur doit être de court métrage afin de constituer non un complément d'information mais une base de travail. Il doit, parfois, être muet ou, s'il est sonore dans certains cas, ne pas être accompagné, d'un commentaire musical. Il doit être prévu, dans le cas du film sonore, un commentaire bilingue.

4) Le film d'enseignement supérieur, pour des raisons d'exploitation, doit être tourné, le plus souvent, en 16 m/m.

5) Il doit être réalisé par une équipe comprenant des cinéastes professionnels et des pédagogues.

Nous insistons particulièrement sur ce dernier point. Car on ne s'improvise pas cinéaste et l'on ne tourne pas un film valable, sur des questions si particulières, avec une caméra d'amateur, deux ou trois projecteurs de fortune et beaucoup de bonne volonté.

Le film d'enseignement supérieur pour atteindre son but doit être très soigné non seulement dans son contenu mais aussi dans sa forme.

D'ailleurs, dans la mesure où il semble difficile de concilier les points de vue parfois intransigeants du professeur et du cinéaste, on distingue vite l'utilité d'un troisième personnage qui jouerait à la fois le rôle de conseiller et de conciliateur: le pédagogue-cinéaste.

Il existe en France, par exemple, certains médecins cinéastes. Et c'est dans cette formule, sans aucun doute, que se trouve la vraie solution au problème de la réalisation.

Voilà pour les principes directeurs. Restent les moyens, et c'est ici que surgissent les difficultés les plus importantes.

Nous estimons qu'elles peuvent être surmontées si les diverses initiatives en faveur du film universitaire coordonnent leurs efforts.

C'est dans ce but que nous étudions actuellement un projet du Centre National du Cinéma Universitaire qui serait un organisme de production, de réalisation, de distribution, d'exploitation et de documentation.

Nous estimons que les pouvoirs publics s'intéresseront à cette initiative lorsque le Centre aura déjà commencé à fonctionner. Il faut donc envisager d'abord une participation de certains intérêts privés à qui, très normalement, il sera nécessaire de donner une compensation. Nous pensons possible, à ce propos, la réalisation presque simultanée d'un film d'enseignement supérieur et d'un documentaire de vulgarisation destiné au secteur commercial ou publicitaire. Les frais pourraient être confondus et le documentaire, pour une grande part, amortirait le film d'enseignement.

C'est une solution. Il y en a d'autres. Toutes sont valables pour la période de démarrage. Lorsque le Centre sera créé et fonctionnera, son existence et son évolution deviendront vite affaire de gouvernement.

Mais, afin d'atteindre ce but, il faut d'abord créer l'organisme; nous mettrons tout en œuvre pour qu'il voit le jour rapidement.

L'expérience qu'ont déja, à ce propos, plusieurs pays nous serait d'une aide précieuse. Non seulement des échanges d'information et de

documentation devraient s'établir d'une manière régulière entre les organisations chargées du cinéma universitaire, mais aussi devraient s'instituer, de façon permanente, des prêts, des échanges et des cessions de films entre les pays.

Il y a, dans ce domaine, un travail considérable à accomplir qui doit unir tous ceux qui ont la volonté de faire admettre définitivement le cinéma à l'université.

A l'occasion de ce Congrès, nous pensons qu'il serait utile que des liens se nouent entre les spécialistes des diverses nations représentées. C'est dans ce but que nous proposons au Congrès la création d'une « Commission internationale du Cinéma Universitaire ».

Ainsi des contacts permanents et fructueux pourraient s'établir entre tous les organismes et les individus qui assignent au cinéma la mission exaltante de servir à l'enseignement des hommes. Nous croyons à l'heureuse influence d'un pareil moyen pédagogique sur les diverses formes d'éducation. Et par son truchement, il est permis de penser à une espèce de supra-culture qui, sans diminuer la valeur des diverses conceptions pourrait susciter une sorte de conscience commune.

Alors, le cinéma, dans ce domaine, aurait joué pleinement le rôle extraordinaire qui est le sien :

Aider les hommes à se mieux comprendre.

Michel Croizé

Les ciné-clubs de jeunes

Les ciné-clubs de jeunes se multiplient actuellement en France et dans toutes les villes où il a été possible d'en fonder; ils obtiennent un tel succès qu'il nous paraît indispensable d'appeler l'attention de ce Congrès sur la nouveauté et l'originalité de la solution qu'ils apportent aux principaux problèmes qui ont été évoqués ici. Je dois dire tout de suite que, n'ayant pas eu l'occasion de diriger personellement un ciné-club de jeunes, je rapporterai pour l'essentiel, l'expérience de Jean Michel, professeur au lycée de Valence, qui a organisé dans cette petite ville un ciné-club qui groupe actuellement 1.200 enfants de l'enseignement primaire et de l'enseignement secondaire.

Jean Michel a eu maintes occasions d'étudier le problème Cinéma-Jeunesse et de rendre compte de l'expérience qu'il poursuit à Valence depuis quatre ans — en sorte que, me reportant à ses textes je puis lui laisser dès maintenant la parole.

— *Qu'est-ce qu'un CINE-CLUB DE JEUNES?*

C'est une Association de Jeunes, c'est-à-dire effectivement et uniquement composée de jeunes. Nos jeunes ont de 10 à 16 ans. De 6 à 10 ans, nous pourrons avoir des Ciné-Clubs d'enfants dont Madame Sonika-Bo nous offre, en France, le modèle. De 16 à 20 ans, nous aurons, outre le Ciné-Club, le « Cercle d'Etudes Cinématographiques » dont Michel Croizé vient de nous entretenir.

Une association: cela implique des statuts, une assemblée générale, un conseil d'administration, un bureau — et nous allons y revenir.

Le but de cette association? — C'est celui-là même des Ciné-clubs d'adultes — expansion de la culture cinématographique au moyen de projections, de conférences, de bulletins, etc...

Sans doute, me dira-t-on. Mais quelles projections?

— *La question de la programmation.*

Il y a bien peu de films pour enfants; je le sais, et je suis bien près de m'en féliciter, car lorsq'on fera beaucoup de « films pour enfants », il y aura assurément parmi eux un pourcentage important de navets (comme pour les films d'adultes); or si les bonnes intentions ne suffisent pas pour faire un film, dit « pour enfants », des considérations d'ordre purement commercial pousseront sûrement, elles, à la

consommation, et si j'abandonne sans trop de peine les adultes au mauvais cinéma d'adultes, et si j'essaie de défendre les enfants de ce même cinéma « mauvais », on me permettra également de refuser aux enfants « le mauvais cinéma pour enfants »; et ce sera bien difficile lorsque cette spécialité encombrera le marché. Je n'ai d'ailleurs jamais pu comprendre pourquoi on parlait tant de la nécessité d'une production de films pour enfants, alors que, si l'on veut composer une bibliothèque à un enfant de 10 à 16 ans, on pourra très bien faire un choix dans la littérature adulte, et que l'on constatera presque toujours que les meilleurs livres « pour enfants » ont été à l'origine écrits pour les adultes. Ce fut là, à vrai dire le second élément de notre initiative: nous avons choisi sans timidité parmi les meilleurs films, sans arrière pensée éducatrice, morale, édifiante, nous attachant seulement à éliminer ce qui nous paraissait malsain ou dangereux. Notre expérience nous donna d'ailleurs raison par la suite; les enfants ne viennent pas au cinéma pour se distraire ou s'évader, ils y viennent pour vivre plus intensément. L'enfant du 20° siècle, doit être élevé à l'échelle du monde, et à cet usage le cinéma seul est efficace.

Association d'enfants, Administration par les enfants, programmes choisis non en vue de leur éducation ou de leur distraction, mais en fonction de leurs besoins et de leurs nécessités, à la mesure de leur appétit, voilà les caractères essentiels de notre Ciné-Club, voilà aussi les raisons profondes de notre réussite.

— *Recrutement et Administration.*

Le recrutement des adhérents se fait dans leur milieu social naturel, c'est-à-dire à l'école. Chaque classe désigne un responsable, les responsables de classe désignent à leur tour le responsable de l'école. L'ensemble des responsables d'école forme le Conseil d'Administration qui désigne en son sein un bureau, une commission pour le débat, une autre pour le Journal, pourvoit les différents postes de confiance: caisse, contrôle, discipline.

Le Conseil d'Administration se réunit tous les trois mois; sont de son ressort: la programmation générale, la discipline générale (par exemple: l'exclusion du Ciné-Club), les décisions concernant l'utilisation des fonds, etc...

Le bureau se réunit tous les quinze jours, la veille des séances: il examine toutes les affaires courantes et prend les décisions nécessaires.

La commission chargée du débat, visionne le jeudi matin, le film du Dimanche; deux rapporteurs sont chargés d'établir une fiche de présentation et de discussion. L'un d'eux présentera le film.

La commission du bulletin se réunit une fois par mois (en principe); elle établit le sommaire, répartit les tâches.

Le Secrétaire Général du Club tient le cahier de rapports et envoie les convocations. Le Président dirige lui-même chaque réunion. Le trésorier assiste le trésorier adulte dans toutes les opérations comptables.

Chaque responsable d'école doit remettre à ses responsables de classe qui les remettent aux adhérents, les timbres qui doivent être apposés sur la carte et attestent le paiement de la cotisation; ces timbres sont oblitérés à l'entrée de la salle. A chaque séance, il donne au trésorier l'argent des cotisations et reçoit un nombre équivalent de timbres.

Ces précisions ne sont pas aussi superflues que peut-être elles vous paraissent. Elles manifestent que le Ciné-Club de Jeunes est entièrement et jusque dans les moindres détails de sa vie administrative, une affaire gérée par des jeunes et qu'ils organisent à leur guise et pour eux.

— *Une République de Jeunes.*

Tous les rouages administratifs, toutes les responsabilités intérieures sont aux mains des enfants et nous n'avons qu'à nous en féliciter.

Les réunions du bureau et du Conseil d'Administration sont présidées et dirigées par le jeune Président, n'y assistent que deux adultes, que l'on pourrait appeler « conseillers techniques » et auquels le Président n'hésite pas à faire des observations, s'il y a lieu.

La présentation des films est assurée, je l'ai dit par un jeune après vision du film par la commission spéciale. Le bulletin est en entier l'œuvre des jeunes. L'ordre et la discipline dans la salle ainsi que tous les postes de contrôle sont en entier confiés aux jeunes responsables. J'y insiste, car il faut que vous vous rendiez bien compte que dans notre salle de cinéma, où se trouvent en moyenne près de 800 enfants, nous sommes deux adultes et que le directeur de la salle n'a pas encore relevé en quatre ans une seule détérioration commise par un de nos jeunes adhérents. On peut donc avancer que la question de la discipline intérieure a été résolue par les enfants eux-mêmes. Cependant, je dois noter que la trésorerie générale est encore aux mains d'un adulte ainsi d'ailleurs que les rapports avec les maisons de distribution. Enfin les propositions de films sont faites par les adultes conseillers; certaines émanent des enfants, mais toutes sont discutées en réunion. Il m'apparaît difficile de réduire moins le rôle des adultes d'autant qu'il faut, du point de vue de la loi des responsables majeurs. Je ne crois pas par contre qu'il faille les multiplier.

Le bulletin, je l'ai déjà dit est entièrement rédigé par les enfants.

Ainsi, les enfants dans ce cinéma où ils se retrouvent tous les quinze jours se sentent chez eux; ils ont appris à en respecter le bâtiment lui-même qui est un des plus beaux de la ville, ils ont appris plus lentement mais très sûrement à se respecter les uns les autres, à consentir une discipline dont ils ont eux-mêmes fixé les limites. Quant aux responsables, ils ont un sentiment incroyablement profond de leur responsabilité, un sentiment vrai qui est l'amour propre de leur club. Cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas encore des indésirables (surtout dans les plus grands) qu'il n'y ait pas encore des tempêtes, mais ces orages sont calmés par les enfants eux-mêmes. Si un responsable ne fait pas bien son travail ou donne le mauvais exemple, le président n'hésitera pas à proposer son remplacement au Conseil d'Administration.

— *L'Initiation cinématographique.*

Si nous examinons maintenant, le gain du point de vue de la formation cinématographique, qui doit vous intéresser davantage, il nous apparaît aussi important, mais aussi peu définissable: les connaissances techniques et historiques ne sont pas grandes, mais qu'importe? Il ne s'agit pas pour nous de rappeler de près ou de loin la classe. Mais ce que nous pouvons affirmer c'est que le goût de nos jeunes adhérents s'est affiné; ils sont capables d'établir entre les films qui leur sont présentés des différences de valeur, en un mot ils sont capables de choisir. Cette formation du goût provient de la simple répétition des bons et beaux films (d'où la nécessité du choix des films au Ciné-Club de Jeunes, non en fonction d'un critère uniquement moral, mais — il ne faut pas craindre de le dire — en fonction d'une certaine esthétique cinématographique); elle provient aussi de ce qu'aucun élément ne vient fausser la pureté de leurs réactions, qui ne craignent pas de s'affirmer en tant que telles, collectivement au cours de la projection, individuellements au cours du débat ou dans leur bulletin, attestant d'ailleurs une aptitude incontestable à lire sans embarras le langage cinématographique (d'où la nécessité de leur réserver leur club, de ne pas admettre d'adultes, de leur confier les responsabilités, et cela non par jeu, supercherie qu'ils auraient vite dait de démasquer, non pour s'amuser avec condescendance à les voir jouer à l'homme; mais pour répondre à un véritable besoin). Il est évident en effet que mêlé aux adultes, l'enfant ne se fie pas à sa propre impression, mais suit l'impression de la salle, comme un élève, qui fait une version latine, se fie davantage à ce que dit son dictionnaire qu'à son propre jugement. J'ajouterai enfin que d'un point de vue psychologique, l'enfant qui a la possibilité d'extérioriser, de manifester au Ciné-Club, ses sensations sans contrainte, ne subit pas les méfaits de ce « refoulement des images » auquel sa sensibilité doit se plier dans la salle de cinéma ordinaire. Pour en revenir au bénéfice qu'ils peuvent retirer de la fréquentation du Ciné-Club de Jeunes au point de vue de leur formation cinématographique, je ne dissimulerai pas que j'estime essentiel et suffisant qu'au bout de un an ou deux de Ciné-Club, un jeune soit capable de mesurer la différence de valeur entre « A Cor et a Cri » par exemple et « Emile et les Détectives » entre « Le Carrefour des Enfants Perdus » et « Le Chemin de la Vie ». Que certains puissent donner les motifs de leur sentiment, c'est ce que prouve leur bulletin, mais il me paraît encore plus intéressant que à peu près tous aient ce sentiment.

En fin de compte, la formation cinématographique à laquelle nous prétendons atteindre n'est pas un enseignement du cinéma ou de sa technique, enseignement qui pourrait être donné après 16 ans dans les cercles d'étude cinématographiques ou dans les Ciné-Clubs d'adultes, mais seulement la formation du goût cinématographique. On sera heureux si au bout de quatre ou cinq ans, se dégagent de la masse de 1.000 adhérents deux ou trois cents qui sachent apprécier un film, comparer.

établir entre les films des rapports de valeur et le dire. Ce que l'on peut affirmer en tout cas, c'est que tous seront mieux armés pour résister aux prestiges fallacieux, où à l'abêtissement de la production cinématographique courante, et cela, sans qu'on ait eu besoin, ce qui est le plus important à mon sens, d'user pour arriver au même résultat, apparemment, de censures ou d'interdits provocants.

— *Formation intellectuelle.*

Parce que l'on pense communément que seules conviennent aux enfants, les grandes machines à abêtir que sont par exemple la plupart des Western et autres tarzanneries, ou tant de films comiques, on dénie en général au cinéma, dans l'éducation des enfants, toute valeur intellectuelle. D'autres qui croient connaître l'enfance, parleront volontiers d'un « cinéma pour enfants ». J'avoue, généralement n'être d'accord ni avec les uns ni avec les autres. Les premiers font preuve en disant de tels films qu'ils « sont tout juste bons pour les enfants », d'un bien singulier mépris, et d'une bien remarquable ignorance de l'enfance; les enfants comme les adultes et bien souvent plus que les adultes aiment que le film soit bien fait, ils aiment les intrigues bien menées et solidement construites, ils savent juger l'interprétation, apprécier les images, ils sont sensibles aux divers procédés de techniques; il faut dire que *rien n'est trop bon pour eux,* et le mouvement des Ciné-Clubs de Jeunes doit justement réagir contre la tendance trop courante de leur présenter des spectacles de qualité douteuse, en un mot des spectacles au rabais.

Que l'adulte aille chercher une assurance de sa supériorité et de l'excellence de son goût ailleurs que dans un facile mépris du jugement et du goût des Jeunes. Quant aux seconds qui, pleins de bonne volonté et de bons sentiments diraient volontiers qu'il n'y a pas de salut hors d'un cinéma «spécial pour enfants», je dois également avouer que je suis plein d'une méfiance instinctive à leur endroit. Je ne crois pas qu'il existe deux mondes: le monde des adultes et celui des enfants. Il existe un *monde;* et, c'est la découverte de ce monde qui est la grande affaire de l'enfance: le cinéma est l'instrument idéal pour faire de l'enfance: le cinéma est l'instrument idéal pour la découverte du monde, aussi doit-il se garder de présenter à l'enfant un monde pré-fabriqué, conçu plus ou moins artificiellement pour lui: Le film pour enfants ne saurait être le produit de quelques recettes. Ce n'est pas dans le traitement du sujet que l'on doit penser aux enfants, mais dans le choix du sujet. Aussi ne faut-il pas être timide dans le choix des films. Il faut savoir leur choisir les films dont le sujet soit tel qu'ils les aident dans cette découverte du monde et de l'homme qui les préoccupe; il faut donc, non leur présenter un monde ou un homme à leur mesure, mais un monde et un homme réels, qui les intéresseront d'autant plus qu'ils les sentiront plus réels; et attention!... les enfants sont

sensibles à la supercherie et à la fraude. Je ne dis pas d'ailleurs qu'on présentera tout le monde, ni tout l'homme, on essaiera de leur présenter la partie de l'homme qui les intéresse et qu'ils comprennent. Qu'on ne s'inquiète d'ailleurs pas: s'ils sont véritablement dans les conditions d'un Ciné-Club, on s'apercevra vite du tri qu'ils font eux-mêmes dans les films et on dirigera son choix dans ce sens.

— *Formation de la sensibilité.*

Cette formation intellectuelle pourrait entraîner, comme cela arrive dans l'enseignement, une sécheresse équivalente de la sensibilité, si, ici, formation de l'intelligence et de la sensibilité n'allaient pas de pair. Personnellement, je redouterais davantage le cinéma en ce que passivement il entraîne les enfants au spectacle de la souffrance, engourdissant ainsi leur sensibilité, que comme élément actif propageur de mauvais instincts et de mauvaises tentations. J'avais moi-même été touché de voir combien les enfants réagissent à des images dramatiques de la vie de mineurs par exemple ou d'explorateurs. Même maintenant on est parfois surpris d'entendre les enfants trouver drôle telle ou telle scène qui nous a paru, à nous adultes, émouvante. Par contre on est surpris du goût des enfants pour les films « qui retracent la vie d'enfants malheureux ». La sensibilité des enfants paraît à ce moment s'ouvrir plus largement. Il y a à cela, je pense plusieurs raisons: il est assez curieux que les mêmes qui ont une si piètre opinion de l'intelligence et du jugement des enfants voudraient leur voir, par contre, une sensibilité aussi détendue que celle d'un adulte. Si l'on admet qu'il n'y a pas entre l'intelligence de l'adulte et celle de l'enfant une différence qualitative ou quantitative, mais seulement une différence de formation, on admettra que la même différence seule existe entre l'adulte et l'enfant en ce qui concerne la sensibilité. La sensibilité de l'enfant peut et doit être formée comme son intelligence; cette éducation de la sensibilité, à laquelle la plupart du temps l'adulte ne songe pas, demande que l'on ne propose pas à cette sensibilité des objets qui ne soient pas susceptible de l'émouvoir, car ce serait là le meilleur moyen de l'user prématurément et de l'éteindre. Les souffrances, les peines de l'adulte ne seront pas toutes égalcment ressenties par l'enfant (ex. les peines sentimentales, les souffrances des malades, etc...), par contre les souffrances des enfants ou des petits animaux seront vivement ressenties par eux.

Il ne faut donc pas plus le transporter dans un monde merveilleux et immaginaire d'où toute souffrance est bannie, que de le mettre en contact avec des misères qu'il n'est pas capable de saisir. Cela va même au point que le domaine de la sensibilité enfantine variera avec les régions. Dans un pays où les enfants ne connaissent pas la montagne, les enfants riront en voyant un alpiniste glisser dans une crevasse, etc... Il suffit qu'une scène se passe dans un endroit qui déconcerte l'enfant pour qu'il soit insensible et saisisse la première occasion de rire; le rire est à ce moment une simple manifestation d'incompréhension et non d'insensibilité.

— *Formation humaine.*

Le Ciné-Club de Jeunes, je l'ai déjà dit, est une véritable république d'enfants.

L'absence de contrainte venant de l'extérieur, la nécessité d'une organisation intérieure, d'une auto-discipline, le sentiment profond d'être une société, ont très vite donné aux enfants avec la connaissance d'une certaine libération, le sens de leur dignité propre. Ce sens de leur dignité qui se manifeste aussi bien dans leur acceptation de la discipline du club, que dans leur conscience de leurs droits et de leurs devoirs, que dans leur naturel respect de leurs opinions et de leurs croyances, se traduit par la liberté de leurs jugements, par l'expression naïve de leurs goûts et de leurs aspirations. Il se fonde et il se nourrit, d'aillleurs, d'un sens très profond de la dignité de l'homme, que révèle particulièrement ce que nous savons maintenant qu'ils demandent au film. La meilleure preuve, que ce qui compte le plus à leurs yeux, c'est, ce que leur apporte le film, nous dirions si nous ne jugions pas le mot prétentieux, l'enrichissement qu'ils exigent du film, c'est le sérieux avec lequel ils le considèrent. Ils veulent voir des choses de ce monde, qu'ils puissent comprendre et qui les élèvent, aux deux sens du terme. Leur mépris pour le films comiques, même s'ils ont ri, vient de ce qu'ils y voient l'homme bafoué, et qu'ils n'en retirent aucun enseignement. Leur plaisent d'emblée tous les sujets, toutes les actions qui expriment le mieux l'idée qu'ils se font de cette dignité, de cette grandeur. Il nous appartient donc de ne pas leur proposer de faux ordres de grandeur: et tous ses goûts convergent vers ce même objet, et chez eux encore, heureusement, sans qu'ils soient embarassés d'idées préconçues de classe ou de religion ou de culture: goût de l'action constructrice, goût de la lutte et de la réussite, acceptation du sacrifice, je ne dis pas résignation au sacrifice: les enfants acceptent la mort de Mustapha dans le « Chemin de la Vie », ils acceptent le sacrifice de la fillette dans « Le Ciel est à vous ». Mais cette acceptation est un acte de foi à la vie. Le cinéma, dans le Ciné-Club de Jeunes, est bien, on le voit, la grande école, l'école des hommes de demain.

Tel est l'enseignement que Jean Michel retire des quatre années de fonctionnement de son Ciné-Club de Jeunes de Valence.

On m'excusera peut-être d'avoir un peu longuement exposé les conditions et les résultats de cette expérience. Mais il m'a paru utile de le faire, d'abord parce que dans ses conclusions, elle apporte une réponse aux problèmes qui ont été soulevés au cours de ces journées; ensuite parce que, en raison même de son succès, elle doit nous engager à multiplier et à développer les Ciné-Clubs qui n'assurent pas seulement la préservation morale de la jeunesse devant le film, qui ne forment pas seulement son « sens cinématographique » mais qui peuvent être encore le plus utile complément aux normes traditionnelles d'éducation.

Nils Persson

Note

Ancora della critica

La situazione della critica cinematografica in Italia è certamente una delle piú strane: mentre da un lato non mancano saggisti e studiosi di un qualche valore, la cui attività critica peraltro non raggiunge il grosso pubblico, perché non utilizzati dai giornali e dai grandi settimanali, dall'altro si assiste alla continua improvvisazione, da parte dei quotidiani e dei periodici, di « agguerritissimi » critici.

Nel campo della cosiddetta critica militante, fatte le rare eccezioni, non contano piú le persone, ma l'importanza della pubblicazione, la sua tiratura, la possibilità di incidere sugli incassi. Cosí qualunque omino, ignoto e incompetente, che si appoggi alle colonne di un grande quotidiano, del quale traduce in una prosa spesso traballante le esigenze politiche, nel migliore dei casi, o addirittura quelle pubblicitarie, crede di essere divenuto importante e non si accorge che la sua gloria è tutta nella testata del giornale: lui sostituibile, quella no.

C'è poi il vezzo di taluni grandi periodici di affidare la critica dei film a qualche noto scrittore, contando sull'autorità e popolarità della sua firma piú che sulla fondatezza e l'acume dei suoi giudizi critici, perché il cinema, purtroppo, è ancora considerato come una specie di colonia della cultura da dominarsi con una legione straniera. E chi ci arriva per delitti commessi nel suo paese, chi per delusioni amorose, chi per sete di guadagno e chi, in fine, per correre la bella avventura.

Guardate, per esempio, che cosa è successo con quella tendenza del cinema italiano che, seppure impropriamente, si è convenuto di chiamare neo-realista. La critica, come ha osservato argutamente un giovane scrittore di cose cinematografiche, si è messa a fare il tiro alla fune e la corda si è spezzata: il caso di Miracolo a Milano, *nel quale le due parti si sono trovate tra le mani un mozzicone di film, scambiandolo per il tutto, è piú che significativo.*

Accanto a un ideologismo angustamente fazioso, c'è, poi, non meno astratto il concettualismo critico fondato su poetiche e sistemi in base ai quali le singole opere vengono giudicate come stese su un letto di Procuste o costrette in una camicia di forza. Sicché si potrebbe dire di questa critica quanto l'Huizinga dice del pensiero medioevale che « per conoscere l'essenza di una cosa non si esamina né la sua struttura interna né la sua storia; si alza lo sguardo al cielo, dove essa splende come idea ».

E non si parla qui, naturalmente, di quanti sono imbrigliati in piccoli interessi, animosità, risentimenti o solidarietà male intese, esempi più della nostra caduca natura umana che di una deviazione critica e ideologica.

In queste condizioni è facile constatare come la confusione regni sovrana e i film non vengano quasi mai giudicati per i valori che contengono, sempre apprezzabili, anche quando non sono di natura puramente artistica, da parte di una critica che stesse al concreto e sorgesse dagli stessi film anziché abbattersi su di essi.

A tutto questo si aggiungano le coppe, le medaglie, le statuette e i diplomi distribuiti dalle giurie dei Festival internazionali come manciate di coriandoli e che pure finiscono per sovvertire gerarchie e valori, l'assecondamento del basso livello di certo pubblico che chiede al cinema una facile evasione nella cronaca nera a colpi di mitra, nella banalità del melodramma e nella più triviale comicità, e si veda quanto disperata, se non addirittura pazza, sia l'impresa di quei pochi artisti e intellettuali che si ostinano a considerare il film come un fatto d'arte e di cultura.

Bisogna pur dire, e questa è certo un'attenuante per la critica cinematografica, che il prevalere degli interessi, più che industriali commerciali, arbitri assoluti della produzione, porta a trascurare se non a osteggiare il cinema come fatto di cultura: di qui i molti mali che si lamentano come la mancanza di cineteche fornite ed accessibili a tutti gli studiosi e, quindi, l'impossibilità anche per il critico di potersi documentare, le difficoltà in cui si dibattono i Circoli del Cinema, unica organizzazione che lavori seriamente per una educazione del pubblico, la quasi impossibilità di vedere nelle sale di proiezione i documentari di valore culturale e scientifico, l'impermeabilità della scuola e dell'alta cultura ai problemi del film, e in fine l'impossibilità materiale di seguire con attenzione il numero eccessivo di film che si proiettano annualmente.

Che la critica risenta di questo generale disordine non è da meravigliarsi, ma proprio per questo si avverte oggi, fortissima, la sua quasi totale carenza. Eppure, com'è detto in altra parte di questa rivista, le spetterebbe un compito, arduo e gravoso certamente, ma di grande importanza. E non mi riferisco solo alla critica estetica che può elevare ed indirizzare il gusto del pubblico, illuminandolo sui valori artistici di quei film che ne hanno, perché una tale critica richiede doti non comuni di artista in chi la fa, tali da renderlo capace di individuare e svolgere il nucleo poetico dell'opera con quella sicurezza di intuizione che è dote certamente rara, ma anche a quella critica più modesta, ma non meno importante, che del resto precede sempre quella estetica, capace di definire il film « storicamente » ritrovandovi quei nessi che lo legano alla società di un particolare paese in un determinato momento storico e che giudichi in base a istanze più serie che non siano il piacevole o il divertente. Il che non significa trascurare il fatto spettacolare, ma giudicarlo nella sua giusta luce.

Forse questo rapido panorama della critica cinematografica potrà sembrare e in fondo anche essere un po' troppo pessimistico preso in se stesso; ma se si pensa alla importanza sociale del cinema, alle sue grandi possibilità nel male e nel bene, non sembrerà eccessivo richiedere anche a coloro che se ne occupano dal punto di vista critico un alto senso di responsabilità perché non trascurabile è la funzione che essi svolgono.

Domanda

Si è costituito in questi giorni un sindacato o associazione dei critici. Tutti gli aspetti della critica — letteraria, artistica, musicale, teatrale — sono rappresentati meno quello cinematografico. C'è forse connessione con quanto sopra s'è detto? Come considerano gli altri critici la critica cinematografica?

Macelli

Abbiamo rivisto nell'edizione italiana il film di Carné: Les enfants du paradis *ridotto della metà e turpemente squartato. E' troppo ardito chiedere perché si permettono simili deturpazioni di opere che hanno un assoluto valore artistico e che rappresentano la* rara avis *fra tante oche?*

L. C.

I libri

Dall'agosto 1949, anno in cui apparve un nostro panoramico scritto sulla letteratura cinematografica del dopoguerra (1), ad oggi, marzo 1951, sono usciti diversi libri sul cinema: su alcuni abbiamo già riferito nei numeri scorsi in questa rubrica; di altri diamo ora una succinta informazione riservandoci, naturalmente, di ritornare a lungo, nelle prossime puntate, sui piú significativi, che non sono pochi: vanno infatti dai volumi editi dall'Ateneo (Grierson, Lawson, Golovnia) a quelli pubblicati da Flammarion (Sadoul), o da Einaudi (Eisenstein) o dalle Edizioni Sociali (Barbaro) o dalla risorta Poligono (Moussinac, M. A. Prolo). Per ragioni di comodo, e di piú facile consultazione, suddividiamo la materia in « voci »; naturalmente la suddivisione è elastica, anche perché molti libri trattano temi diversi.

Filologia. — In occasione del Festival di Knokke-Le Zoute, il Comité National Jacques Feyder (Bruxelles, 1949) ha pubblicato un'abbondante documentazione sul regista scomparso, appunto intitolata *Jacques Feyder ou le cinéma concret.* Gli apporti critici dei diversi autori trovano i limiti nell'impostazione generale del volume: da « omaggio ». Articoli di particolare interesse sono quelli a firma Nino Frank, Spaak, Grémillon, Luguet, Zimmer, Jouvet; non mancano le testimonianze (di Autant-Lara, Cavalcanti, Clair, Moussinac) e documenti veri e propri: la lettera ad esempio, di Gaston Revel, il quale aprí a Feyder la carriera della regía; frammenti della sceneggiatura di *Les nouveaux messieurs* e molti dialoghi di *La kermesse héroïque*; copiose illustrazioni e abbondanti dati biografici e filmografici. Jean Cocteau raccoglie lo scenario (se tale si può definire) del suo *Orphée* nell'omonimo libro (Editions André Bonne, Paris, 1950): film e libro interessanti come documentazione di un gusto (o cattivo gusto). Diversi articoli e dati, riguardanti il cinema in Francia, si possono trovare in *Almanach du théâtre et du cinéma* (Editions de Flore - La Gazette des Lettres, Paris, 1950-1951). Di autori vari è anche *The year's work in the film* 1949 (Longmans, Green and Co., London-Toronto-New York, 1950). Sulla produzione cinematografica 1949-50, nei diversi paesi, vuole informare *Venezia* 1950, edito a cura della direzione della Mostra. In occasione

(1) Cfr. *La letteratura cinematografica del dopoguerra,* in *Il film del dopoguerra.* 1945-1949, « *Bianco e Nero* » Editore, Roma, 1949.

di mostre retrospettive, i circoli del cinema di Roma, di Bologna, e il Film Club di Napoli, hanno compilato tre opuscoli-programmi ricchi di informazioni e note critiche sui film presentati. Mario Verdone ha compilato per il Centro Internazionale del Cinema Educativo e Culturale un *Catalogo di film sull'arte* (C.I.D.A.L.C., Roma, 1950) suddiviso per nazioni. Edito dallo stesso Centro, e sempre nel 1950, è uscito *Le centre international du cinéma d'enseignement et de la culture et ses activités.*

Saggistica. — La Poligono editrice in Milano ha dato in questi giorni alle stampe un'opera di considerevole importanza: *L'età ingrata del cinema* (Poligono, Milano, 1951) che raccoglie alcuni saggi scritti in epoche diverse da Léon Moussinac: *Nascita del cinema, Cinema: espressione sociale, Il cinema sovietico, Panoramica sul cinema,* e, infine, quello che dà il titolo al volume. « I testi scelti per la presente raccolta », avverte l'autore, « vanno dal 1920 al 1945, e riflettono esclusivamente le preoccupazioni di uno scrittore che, fin dalla nascita della nuova arte, si sentí attratto, in modo speciale al fianco di Louis Delluc, dalla grandezza del cinema, vedendovi un mezzo d'espressione che, perfezionato, sarà all'avanguardia tra quelli della nuova epoca che si annuncia... Queste pagine esprimono, ...essenzialmente, la lotta del cinema per l'esistenza, per la ricerca delle sue forme proprie, per la rivelazione ch'esso va conducendo contro le condizioni stesse — contrarie al suo destino — del suo sviluppo economico e artistico, particolarmente nella frusta cornice del capitalismo; perché l'emancipazione materiale e spirituale del cinema coinciderà certo con la fine delle vecchie società, per esprimere l'arte d'una civiltà nuova ». La bella e affettuosa prefazione al libro, è di Georges Sadoul. Di considerevole interesse sono anche i saggi di Eisenstein, Bleiman, Kosinzev e Iutkevic su *La figura e l'arte di Charlie Chaplin* (Einaudi, Torino, 1950): saggi che, come avverte Glauco Viazzi, hanno portato certi recensori dell'opera ad un « equivoco basilare », a « confondere le posizioni alquanto vaghe e imprecise » degli autori « con quelle, scientificamente esatte, del marxismo-leninismo » (1). Il volume, oltre a *L'immagine del poveruomo* (Bleiman), *L'arte popolare di Charlie Chaplin* (Kosinzev), *Sir John Falstaff e Mister Charlie Chaplin* (Iutkevic) e a *Charlie « The Kid »* (Eisenstein) comprende *La mia via* (Charles Chaplin), *Scritti di Charles Spencer Chaplin su se stesso e l'arte del film,* e una abbondante *Filmografia.* Al grande regista-attore è dedicato anche *Charles Chaplin* (Clube Portuguès de cinematografia, Porto, 1949): un quaderno con testi di autori vari, tra cui uno di Mario Verdone. Una collana di monografie su registi hanno recentemente iniziato le Editions Jacques Vautrain, pomposamente intitolata (proprio alla maniera della cosí detta critica esclamativa), « Les grands créateurs de films »; e Jaques Catelain presenta il « grande creatore » *Marcel L'Herbier* (Paris, 1950) e Jacques Cha-

(1) Glauco Viazzi: *Charlie Chaplin nella critica sovietica,* in *Società,* Torino, anno VI, numero 2, giugno 1950.

lais *Henri-Georges Clouzot* (Paris, 1950) con fotografie spesso inedite e interessanti, ma con argomentazioni piú di una volta discutibili. Un'altra collana ha iniziato, sempre in Francia, l'editore Chavenne: « Le cinéma en marche ». Sono già usciti una monografia su *Orson Welles* di Cocteau e Bazin (Paris, 1950), saggi di Liotard e Thévenot su *Cinéma d'exploration. Cinéma au long cours* (Paris, 1950) e di Queneau e Quéval sul film di Becker *Rendez-vous de juillet* (1949). A Quéval si deve anche il profilo critico di Carné che, con quelli di Vidor (Jacobs) e della Garbo (Vincent) costituisce la materia di un quaderno della Mostra di Venezia edito da « Bianco e Nero »: *Carné - Vidor - Garbo* (Roma, 1950). Quaderni sul *Cinema italiano sonoro* e sul *Cinema ungherese ieri e oggi* ha pubblicato nel 1950 la Federazione italiana dei circoli del cinema. Il primo contiene saggi, articoli e note di Tosi, Lizzani, Pietrangeli; il secondo di Sadoul, Pudovkin, Barbaro, Viazzi, Balázs, Renzi e Tosi. Paolo Jacchia è l'autore di un utile volumetto, *Cinema sovietico* (Macchia, Firenze, 1950): utile in quanto di quel cinema cerca di spiegare allo « spettatore medio occidentale », la « concezione diversa del film e della sua funzione », la « nuova impostazione e soluzione dei rapporti umani e sociali », la « scala di valori etici ed estetici », la « nuova poetica ». In 108 paginette, l'autore dà infatti informazioni sul potenziale dell'industria filmica sovietica e dei sistemi della produzione stessa, sui valori di questa, sui rapporti nell'U.R.S.S. tra l'artista e la società socialista, la scuola e la cultura cinematografica. In appendice, « per la prima volta in Italia », Jacchia pubblica « una trattazione scientifica sulla stereoscopia cinematografica sovietica ». Il saggio tocca tra l'altro il cinema stereoscopico a colori: « Il cinema stereoscopico — scrive Scepeliuk — apre vaste prospettive anche al colore. I risultati sperimentali degli studi sovietici in tale settore — tra le altre realizzazioni, i film *Concerto* e *Robinson Crusoe* di Andreievskij — hanno portato a definire decisamente errato il principio, comune a molte teorie stereoscopiche precedenti, della incompatibilità del colore col rilievo. Lungi inoltre dal considerare i colori solo quale mezzo per ottenere la sensazione del rilievo... ».

Storia. — Mentre stava ancora lavorando al terzo volume della sua monumentale « histoire générale », Georges Sadoul ha dato alle stampe *Histoire d'un art. Le cinéma* (Flammarion, Paris, 1949): uno dei primi e fondamentali compendi di opere e di autori non presi a se stanti, ma considerati nella società, tenendo cioè presente fattori economici culturali morali. Una storia in un certo senso critica del « divismo » vuole essere il volume *Il cinema, la carne e il diavolo* (Museo del Cinema edizioni, Milano, 1950) di Guido Guerrasio; volume non privo di interesse, ma discutibile soprattutto nelle conclusioni: « Non illudiamoci sulle possibilità di un cinema piú anonimo e insieme piú umano, meno stereotipato e meno conformista. La natura stessa dell'uomo medio è conformista, esige i suoi modelli e li asseconda: il cinema è il suo barometro psicologico, prima di essere il suo pane spirituale. Lyda Borelli e Rita Hayworth sono perfettamente eguali; la loro distanza nel

tempo, i loro aspetti esteriori e le loro differenze sono puramente casuali ». Ma non è ad esempio casuale il fatto che un film « anticommerciale » e senza « divi » come *Dieu a besoin des hommes*, abbia tenuto il cartellone quattro settimane in un cinema milanese di prima visione; fatto non solitario, del resto: la cultura cinematografica sta ottenendo i suoi frutti. E' passato il tempo (almeno in parte), in cui *Man of Aran* veniva fischiato; oggi, quei fischi, lasciano il posto alle discussioni, ai pubblici dibattiti; e pubblico e critica discutono insieme *Miracolo a Milano* e *Miciurin, Giustizia è fatta* e *Dio ha bisogno degli uomini*. Anche per questo non vorremmo piú leggere titoli come quello dato da Arturo Lanocita al suo pur interessante volumetto *Cinema, fabbrica dei sogni* (Carlo Signorelli, Milano, 1950): titolo pericoloso nel suo conformismo soprattutto perché « del cinema, in questo libro, si racconta la vita soltanto ad uso dei ragazzi ». Pericoloso conformismo che si riscontra, anche in una « guida » per i « grandi »: cioè in *La guida al cinema* (Accademia, Milano, 1950): libro il quale, nonostante l'arbitrario quanto ambizioso titolo, si propone, come il non ambizioso Vittorio Calvino avverte, di offrire al lettore « un panorama rapido e, per quanto possibile, esauriente e attraente ».

(*Continua*)

G. A.

I film

Miracolo a Milano

Origine: Italia - *produzione*: P.D.S.-ENIC, 1951 - *produttore*: Vittorio De Sica - *regía*: Vittorio De Sica - *soggetto*: riduzione, ad opera dell'autore, del romanzo « Totò il buono » di Cesare Zavattini - *sceneggiatura*: Cesare Zavattini e Vittorio De Sica - *collaborazione alla sceneggiatura*: Suso Cecchi D'Amicò, Mario Chiari e Adolfo Franci - *fotografia*: G. R. Aldo - *direttore dei trucchi*: Ned Mann - *operatori dei trucchi*: Vaclav Vich ed Enzo Barboni - *musica*: Alessandro Cicognini - *scenografia*: Guido Fiorini - *attori*: Francesco Golisano (Totò), Emma Gramatica (la signora Lolotta), Brunella Bovo (Edvige), Arturo Bragaglia (Alfredo), Guglielmo Barnabò (Mobbi), Paolo Stoppa (Rappi), Anna Carena (la « signora »), Erminio Spalla (Gaetano), Riccardo Bertazzolo (l'atleta), Flora Cambi (l'innamorata del negro), Angelo Prioli (il comandante in prima), Francesco Rissone (il comandante in seconda), Alba Arnova (la statua vivente), Virgilio Riento (il sergente).

Non c'è bisogno di ripercorrere tutto il cammino di Vittorio De Sica per scoprire che alla base della sua tematica sta l'opposizione fra la solitudine dell'uomo e la solidarietà che potrebbe (e talvolta può) unire gli uomini fra loro e vincere la squallida rinuncia dell'individuo alla vita. I termini esatti di questa opposizione non furono subito chiari al regista, giacché per lui non si trattava tanto di assumere, intellettualmente, una posizione filosofica, a quella attenersi per approfondirla a poco a poco, quanto di creare direttamente, senza mediazioni, un conflitto che da sé esprimesse nel modo migliore un senso conforme alla realtà del nostro tempo. Il realismo di De Sica rappresenta piú una conquista che un atto di fede. La fede in lui nasce dall'esperienza e dagli errori. Non fu mai senza titubanze e dubbi. Non lo è stata neppure con *Ladri di biciclette*. In un tempo in cui appassionatamente si discute da una parte della funzione rasserenatrice, consolante dell'arte e dalla parte opposta della sua funzione « anticipatrice » (e, nelle punte che si dicono piú avanzate, rivoluzionaria), De Sica ha avuto la forza di seguire un'altra strada che probabilmente sta al di sopra di entrambe. Qualcuno potrebbe rimproverarglielo, ma i piú accettano il suo atteggiamento senza comprenderlo, giacché sempre lo scambiano come una implicita adesione alla propria tendenza. Inoltre, si confonde ancora fra la personalità di De Sica uomo e la personalità di De Sica artista: elementi che certo non sono in contrasto ma che si trovano su piani diversi.

L'incerto (e, al tempo stesso, importante) tentativo di *I bambini ci guardano* volle definire la solitudine di Pricò in seno alla famiglia. Era un conflitto che partiva da un caso limite, imperniandosi sull'essere piú indifeso e debole, il bambino. L'umanità del film stava, senza sottintesi e senza mezze misure, nella commovente situazione di Pricò. De Sica insisteva sino al culmine della tragedia, e isolava il bambino con ostinazione, quasi con crudeltà (basterebbe richiamare alla memoria l'immenso salone del collegio in cui Pricò viene introdotto per incontrare la madre). Dove il regista volesse mirare con quelle « situazioni » strazianti, non lo si capiva

bene. E neppure lui conosce con certezza i suoi fini. *La porta del cielo* aveva per protagonisti altri esseri indifesi, i malati, uomini che l'infermità rende estranei al mondo. Alla solitudine non si contrapponeva tanto la solidarietà degli altri quanto la speranza del miracolo (o, piú esattamente, nella pace con la propria coscienza, nella rassegnazione, nella scoperta d'una forza nuova in se stessi). Il pianista che per una paralisi delle mani vide troncata la propria carriera mentre eseguiva le patetiche variazioni di Franck (anche nella scelta della musica si palesava la personalità di De Sica), troverà la forza per superare la crisi di smarrimento, per non sentirsi piú solo e finito. Non era chiaro, nemmeno allora, il « mondo » di De Sica. Erano chiare le sue inclinazioni e, insieme, le costanti della sua sensibilità. Già si poteva sapere quale « tono » era lecito attendersi da lui, e al massimo si poteva intuire verso quali direzioni egli avrebbe potuto sviluppare le tendenze della propria personalità.

E' stato detto che fu Zavattini a rivelare De Sica a se stesso. Si cercherà di vedere, in che senso vada intesa l'affermazione. Per ora possiamo registrare il fatto che la collaborazione diretta fra i due si inizia appunto con *La porta del cielo* (per *I bambini ci guardano,* come per il precedente *Teresa Venerdí,* Zavattini era intervenuto solo in fase di sceneggiatura), e qui all'incertezza dell'uno fa riscontro l'incertezza dell'altro. Lo Zavattini del 1944 appariva diverso da quello che sarebbe divenuto due e quattro anni dopo, in *Sciuscià* e in *Ladri di biciclette,* a contatto con De Sica. Prima della *Porta del cielo,* egli aveva scritto fra l'altro i soggetti di *Darò un milione* (con Giaci Mondaini), di *Quattro passi fra le nuvole,* di *Avanti c'è posto.* Escludiamo di proposito, adesso, la sua attività letteraria. In cinema, Zavattini aveva messo a profitto certa sua estrosità temperata da modeste preoccupazioni umane. Si poteva dire di lui che era un soggettista arguto e brillante, pieno di fresche energie da porre al servizio di chi avesse saputo sfruttarle. Dopo l'incontro con De Sica, anche per lui le cose cambieranno. Da *La porta del cielo* a *Sciuscià* il passo è grande, e importante per entrambi. Il problema della solitudine umana (reso piú evidente e tragico dalla guerra) assume, per De Sica e Zavattini, un significato non solo piú preciso ma piú profondo. La solitudine dei due ragazzi di *Sciuscià* è posta a confronto con l'esistenza stessa della società del dopoguerra. Essi sono soli (e ribelli) perché la società li ignora, li respinge e li punisce. La solitudine li corrompe: non si chiudono piú in se stessi, non soffrono piú come soffriva Pricò per le colpe dei genitori, ma reagiscono. Tentano di imporre la loro presenza fra gli altri uomini, di far valere il loro diritto alla vita. Non è una soluzione, ma è comunque l'unica via d'uscita che ad essi rimanga. La disperazione non poteva condurli ad altro che a questo. De Sica e Zavattini, partendo da tale solitudine, hanno afferrato uno dei motivi piú pietosi e sinceri della tragedia dell'uomo moderno. Ma *Sciuscià* non era una negazione assoluta. Non mancava la comprensione, o almeno il tentativo di comprendere, nato non dalla volontà o da un sentimento ipocrita e retorico, ma da una necessità intima. Si ricordi la figura del sorvegliante (Emilio Cigoli) che, unico, si trova nella situazione di comprendere, giacché egli stesso soffre per una solitudine non dissimile da quella dei ragazzi del riformatorio. Anch'egli è una vittima. La collaborazione De Sica-Zavattini si dimostrava assai proficua. De Sica acquistava un aiuto prezioso nello sforzo di dar precisione e chiarezza alla propria sensibilità; Zavattini, indotto a rinunciare al divertimento troppo libero della fantasia, metteva in luce qualità piú concrete, disposizioni e tendenze piú semplici e apparentemente piú dimesse (ma semplice ora si identificava con profondo e con autentico). Nessuno dei due, però, rinunciava a se stesso. La collaborazione non fu un compromesso, ma fu accordo e fusione di due personalità.

Anche in *Ladri di biciclette* potremmo, se volessimo, distinguere fra ciò che è tipico di Zavattini e ciò che lo è di De Sica, e portare ad esempio del primo l'episodio della santona e ad esempio del secondo tutto il finale. Ma

se questo facessimo mostreremmo di non aver capito su quale piano è avvenuto l'incontro fra scenarista e regista e quali risultati originali esso ha dato. Il problema della solitudine in *Ladri di biciclette* è ancora piú ampio e grave. Investe l'uomo nella società, non piú il ragazzo. E l'uomo porta con sé una serie di problemi di carattere generale che a quello della solitudine si allacciano: le necessità familiari, l'onestà, il lavoro. Ricci lotta con la forza della disperazione contro l'indifferenza degli altri. Egli si sente realmente indifeso e schiacciato: l'indifferenza altrui si trasforma ai suoi occhi in ostilità, il suo isolamento si acuisce sempre piú, acquista un significato che De Sica non era mai riuscito a cogliere, cosí profondo, nei suoi film precedenti. Ricci, inoltre, è un buono: ecco un altro elemento che compare per la prima volta con tanta pienezza (sí da dominare su tutti gli altri) nei film di De Sica. La bontà dell'uomo è diversa da quella del bambino o del ragazzo. La bontà di Ricci gli fa trovare amici che lo aiuteranno nella ricerca della bicicletta rubata. Non ha bisogno di chiedere, l'aiuto è spontaneo. Nasce cosí la solidarietà da opporre alla solitudine dell'uomo. Anche in questo caso (come in *Sciuscià*) si tratta di una solidarietà necessaria, e attiva. Al momento della sconfitta, quando non ci sarà piú nulla da fare, Ricci si troverà solo con Bruno. E neppure Bruno aveva accanto quando poco prima aveva voluto compiere la sua « vendetta ». Nessuno avrebbe potuto essere solidale con lui, in quel momento: solidale avrebbe significato complice. La bontà, per un istante tradita, non avrebbe accettato il compromesso. Ricci è salvato dal figlio, l'unico che poteva essergli amico. Per *Ladri di biciclette* qualcuno parlò di esilità narrativa e, insieme, dello sproporzionato rilievo dato a un episodio insignificante. Ma si confuse fra esilità e semplicità (nel senso che s'è detto piú sopra a proposito di Zavattini) e non si afferrò il valore dell'episodio che racchiudeva molti e importanti significati umani. Era superato lo stesso valore polemico (d'altra parte non trascurabile, e giusto), del film, sul quale pure Zavattini insistette e insiste tuttora: « La solidarietà — ha dichiarato in un'intervista — arriva sempre dopo, quando non è piú necessaria. Una ricca signora romana mi disse che se l'attacchino Ricci, dopo che gli era stata rubata la bicicletta fosse andato da lei, gliene avrebbe subito procurata una nuova. Quando è troppo tardi, quando il pensionato è ormai morto, quando la tragedia è ormai avvenuta, i giornali sono pronti ad aprire sottoscrizioni e si verificano ovunque quelle ridicole e commosse manifestazioni della solidarietà del minuto dopo ».

Che il cinema fosse giunto — con *Ladri di biciclette* e con altri film italiani — ad un grado di maturità cosí palese, poteva essere contemporaneamente motivo di soddisfazione e di timore. Timore non soltanto per l'incomprensione (di cui alcuni — come si è visto — diedero prova) ma anche per la pigrizia che l'ammirazione degli altri avrebbe potuto suscitare negli uomini di cinema. Fu lo stesso Zavattini ad avvertire il pericolo quando disse: « Il cinema italiano è stato assalito dagli elogi piú ambiti. Non gli riuscirà facile difendersi da questi elogi, che involontariamente limitano il suo orizzonte con la definizione del neorealismo. Il nostro cinema ha qualche cosa di piú duraturo di uno stile dentro di sé e di molto diverso da quello che lo portò alla gloria trent'anni fa: il bisogno di verità. La menzogna albergherà ancora per parecchio tempo tra gli uomini; mi pare quindi che il compito del cinema, e del cinema italiano, non sia del tutto esaurito. Quella specie di domestico giudizio universale, senza trombe, senza interventi celesti, da uomo a uomo, cominciato dal nostro cinema subito dopo la guerra, non può essere interrotto. Sarebbe la fine del cinema, della democrazia, se questo giudizio si interrompesse, e anche lui, il cinema italiano, fosse risucchiato dalla vita vecchia, dalla vita che molti chiamano normale e che vuol dire l'inganno ». *Miracolo a Milano* potrebbe essere (ed è) anche un tentativo per difendersi dagli elogi, per infrangere le limitazioni che il cinema italiano impone, inconsciamente, a se stesso, e per conservare, insieme, quel « bisogno di verità » che è stato il suo pre-

gio maggiore. Nel tentativo è implicita la ricerca di una strada nuova che permetta di superare l'inerzia diffusa e che affretti la ripresa del cammino.

Siamo di fronte a una fiaba. Che essa significhi « evasione » è escluso dalle premesse del film. Per ora ci interessano queste, onde stabilire che fiaba nel nostro caso ha il preciso valore di una « ricerca di nuove strade » nell'ambito del « bisogno di verità ». E che, perciò, essa dovrebbe costituire (almeno nelle intenzioni) lo sviluppo delle posizioni di *Ladri di biciclette*. De Sica non rinuncia alle basi della propria tematica. Al contrario le riafferma attraverso la fiaba con molta energia. La solidarietà è nuovamente in contrasto con la solitudine dell'uomo, e sorge su basi concrete. Ha, inoltre, un effetto positivo (pratico addirittura): i poveri amici di Totò si stringono intorno a lui non appena comprendono che egli li può aiutare e traggono forza dal fatto di vivere insieme e di sentirsi uniti. Accettano Totò fra loro e lo seguono perché egli è un « buono ». Anche Ricci era buono, ma Totò va ben oltre quella bontà. La sua è una « bontà » assoluta e totale, è l'essenza stessa della bontà. E ciò non è soltanto logico perché siamo in un clima di fiaba (dove le sfumature possono essere sconosciute), ma anche perché deriva da una evoluzione portata alle conseguenze estreme di un elemento della tematica cui De Sica e Zavattini sono rimasti fedeli. Si osservi come qui si intreccino strettamente i temi della bontà e della « non solitudine ». Totò non si sente mai solo, nemmeno quando muore la signora Lolotta, nemmeno quando esce dall'orfanotrofio e non sa dove andare né che fare. Egli, « buono », non può chiudersi in se stesso, e pensa che a nessuno riesca di farlo. Dice « buongiorno » a un uomo che incontra casualmente per strada e, ricevutane una risposta sgarbata, non si adonta. Perdona e compatisce. Dona la borsa al povero (Alfredo) che gliel'aveva rubata. Capisce che può fargli piacere e non esita. In *Parliamo tanto di me*, Zavattini scrisse: « A me, veramente, non interessano i fatti quanto gli uomini, questi mondi isolati come pianeti nello spazio. Ognuno cammina per la strada come se gli altri non ci fossero ». Oggi Zavattini (e con lui De Sica) non considera piú l'uomo singolo « un mondo isolato come un pianeta nello spazio ». Per far questo, però, ricorre alla fiaba.

« La solidarietà — ha detto Zavattini — arriva sempre troppo tardi ». In *Miracolo a Milano* egli non si limita a constatare il fatto, ma vi si ribella. Nel romanzo da cui il film è tratto si può leggere, all'inizio del secondo capitolo: « Al sapere il nostro Totò solo in un orfanotrofio chi sa quanta pena avrete provato, ma, confessatelo, per poco tempo; dopo siete tornati ai fatti vostri. E Totò ne ha approfittato per crescere come gli altri, per diventare grande senza il fastidio della vostra troppo comoda pietà ». Nel film, il miracolo avviene per evitare il fastidio d'una pietà troppo comoda e intempestiva. Come nel libro. Ma con questa differenza: che nel libro il miracolo avviene in una città di fantasia (Bamba) e nel film in una città reale (Milano). « Siccome Bamba continuava ad essere sempre piú grande e illuminata, per cui ad abitarla ci volevano persone forti e allegre, alcuni emigravano o finivano in periferia. Infatti le capanne anche nel piccolo avvallamento diventarono presto un centinaio, formando strade, stradine, stradette e piazzette ». L'origine delle baracche è la stessa, il luogo e la situazione sono diversi. Nel film si verifica un'intrusione della fiaba nella realtà. E' molto difficile spiegare perché ciò sia avvenuto, né si saprebbe dire con sicurezza se lo si debba ad una esigenza propria di De Sica (che mal sopportava, forse, un distacco assoluto dalla realtà) o alla volontà di Zavattini. Forse Zavattini e De Sica intendevano sottrarre il « miracolo » alla « impalpabilità » e alla inconsistenza della fiaba pura per dargli una maggiore — se cosí possiamo chiamarla — concretezza? Per sottolineare meglio il contrasto fra il miracolo stesso e la realtà? Per far sí che il miracolo non fosse soltanto una allusione ma anche, e soprattutto, una espressa invocazione, un « grido di dolore »? Nel romanzo Totò si involava a cavallo di una scopa, « e in breve sparí all'orizzonte, nello stes-

so punto in cui si era dileguata la signora Lolotta, diretto verso un regno dove dire *buongiorno* vuol dire veramente *buongiorno* ». E' solo perché tutti si sono rivoltati contro di lui, istigati dai « cattivi ». Ma lui stesso aveva accettato di essere il governatore di Bamba ed aveva cominciato a « diventare pigro »: la sua bontà si affievoliva. Nel film si involano, con Totò, tutti i poveri delle baracche, e abbandonano Milano. Volano — è chiaro — verso un regno di fantasia, dove potranno vivere da esseri umani (il *buongiorno* non significa altro che questo). Fuggono perché ciò nella realtà non è possibile. Nella realtà — come diceva il precedente titolo del film — « i poveri disturbano ».

Immettere la fiaba nella realtà voleva dire trasformare le allusioni da indirette in dirette, o — per essere piú precisi — rinunciare in gran parte alle allusioni per far leva su riferimenti controllabili punto per punto. Se non si facesse cosí, la sostituzione di Bamba con Milano non avrebbe senso. E non basta. La realtà presuppone una coerenza diversa da quella della fiaba, e poiché si vuol fondere l'una con l'altra occorre trovare un piano d'incontro che entrambe le giustifichi. In caso contrario, la realtà (vera, immediata, non trasposta o ricreata attraverso l'allusione) annulla la fiaba, e viceversa. Ora, qual'è la posizione di questi poveri « che disturbano » nella Milano d'oggi, e qual'è la Milano che vedono Zavattini e De Sica? Essi istituiscono una contrapposizione fra il mondo dei ricchi e il mondo dei poveri, e la assolutizzano assumendo per valide soltanto le posizioni estreme: i ricchi spaventosamente ricchi da una parte, e i poveri nel grado piú basso di povertà dall'altra. Milano, per De Sica e Zavattini, è tutta qui. Non esistono vie di mezzo, e ciò potrebbe anche non essere grave se il contrasto fra le due posizioni estreme risolvesse i problemi che esso stesso pone. In partenza, quindi, l'atteggiamento degli autori potrebbe anche non essere condannabile, per quanto sia minacciato dal pericolo della falsità (ed è difficile che questa iniziale e latente falsità possa essere in seguito superata). Ma non è la mancanza di vie di mezzo che preoccupa in quanto tale. Quel che appare immediatamente grave è il fatto che le due posizioni contrapposte appaiono, nella loro vera sostanza, immobili e inerti. *Miracolo a Milano* dimostrerà con grande e sintomatica evidenza che il conflitto (reale) fra i due estremi è uno pseudo-conflitto che solo in apparenza provoca il dramma. I ricchi favolosamente ricchi e i poveri assolutamente poveri finiscono per mostrare le stesse tendenze, per essere schiavi degli stessi difetti, per suscitare la stessa repulsione. E' chiaro che il conflitto non si è mai sviluppato, non è mai esistito. Non poteva esistere. Di fatto, *Miracolo a Milano* afferma che l'ingordigia dei ricchi è sul piano morale eguale a quella dei poveri (di quei poveri), che eguale è l'egoismo, eguale è la spietatezza che regola i rapporti reciproci nel mondo dei primi e in quello dei secondi, eguale la inattività (nel senso di mancanza di capacità a produrre).

Si può supporre (molti accenni lo confermano) che Zavattini e De Sica volessero tra l'altro condannare la ricchezza in sé, come valore assoluto che assorbe tutti gli altri e che inaridisce la vita. La condanna dovrebbe avvenire in base al concetto che la ricchezza è sofferenza continua, ansia mai placata di avere sempre di piú. In *Parliamo tanto di me* (dove si trovano in germe quasi tutti i temi che Zavattini avrebbe sviluppato nelle opere posteriori e trasferito nel cinema) esiste già questa condanna: « Cammina cammina, nel primo vicolo che imbocco vedo un pacchetto per terra. Facciamola breve, mi metto in tasca le banconote e mi sento felice, cosí felice che mi vengono le lacrime agli occhi. Mi avvio a casa, voglio contare in pace il denaro. Davanti a Gypper c'è ancora un capannello di gente con Milton in mezzo che parla e parla. Passo, saluto Milton, saluto tutti. Sí, un po' di sterline sono la vita. Ma, ahimé, da quel giorno non ebbi quiete. Pensavo al caso, alla potenza del caso. Mentre ero in letto mi tormentavo: « E se giú nella strada c'è un pacchetto, un pacchettino di banconote? O ci sarà tra cinque minuti, o tra cinque secondi? Basta un secondo a decidere il bene e il

male. Insomma non riuscivo a stare fermo, dovevo scendere subito, subito ». Una posizione analoga la troviamo in *I poveri sono matti*, avvolta da allegorie assai piú complicate (che qualcuno, erroneamente, poté scambiare per poesia): « I ricchi vogliono per cento lire che esse (le serve) piangano sommessamente, le coprono di catene e le trascinano intorno al tavolo gridando: Io sono un principe. Guardateli lungo le strade, hanno fretta di arrivare a casa: chiudono con forza la porta dietro di loro, qualcuno poco prima li ha umiliati. Essi hanno strisciato davanti a T. Ora li aspetta una fanciulla lentigginosa, col grembiule bianco, ed essi la fissano con occhi severi ». *Miracolo a Milano* dovrebbe essere il superamento di questa posizione della « ricchezza assurda ». E' stato scelto, perciò, il mondo dei miserabili, nel quale si troverebbe la perfetta felicità. « Ci basta una capanna — cantano costoro — per vivere e dormir - Ci basta un po' di terra per vivere e morir ». Ma non è vero. In realtà, essi sono rassegnati a non avere di piú, a non vivere meglio perché qualsiasi tentativo per uscire dalla condizione in cui vivono costerebbe loro fatica e, veramente, un impegno umano. In fondo, però, non hanno rinunciato: a loro non basta affatto una capanna e un po' di terra se per un'occasione fortunata potranno, senza sforzo, avere di piú. Quando la colomba di Totò opererà il miracolo, essi non porranno limiti alla propria avidità, al proprio vero essere finalmente rivelatosi. E la « corsa ai milioni », che Zavattini ricava da *Parliamo tanto di me*, non è piú un gioco ma un'aspra contesa fra i poveri. Contesa che non si conclude, come il gioco nel libro, con la grottesca disperazione dello sconfitto: « Il babbo, appena sceso dalla diligenza, le si gettò fra le braccia (della moglie) singhiozzando: se avessi detto piú due avrei vinto io ».

Se con gli stessi sistemi i poveri del film lo potessero, non vivrebbero e non agirebbero diversamente da come vive e agisce il ricchissimo signor Mobbi: si farebbero costruire anche essi enormi e bizzarri saloni, concentrerebbero il proprio « lavoro » nelle telefonate agli agenti di borsa, cercherebbero di schiacciare i nemici dapprima con la forza del denaro e poi con la violenza. Ma il signor Mobbi, nonostante la colomba di Totò, è piú forte di loro. E' meglio organizzato. Ed essi nuovamente si rassegnano, e si accontenterebbero ancora della capanna e di un po' di terra. Pronti, tuttavia, a ridiventare aggressivi non appena riavranno la colomba del miracolo. E in piazza del Duomo strappano le scope agli spazzini e volano non verso il regno dove — come avverte la candida didascalia — « buon giorno vuol dire veramente buon giorno », ma verso un regno in cui tutti i miracoli siano possibili, tutti i desideri possano essere soddisfatti. In quel regno essi non vivranno da esseri umani, come intenderebbero gli autori. Si tratta esattamente del contrario. Il conflitto assurdo fra due posizioni estreme (e fondamentalmente non opposte) falsifica dunque la realtà e rende assurda la fiaba entro la quale la realtà è stata inserita. E assurda è pure la solidarietà che De Sica si è illuso di affermare. E' vero che Totò riesce con la sua bontà a vincere il senso di solitudine che pesava sui derelitti dell'accampamento (giusto è all'inizio il rapporto bontà-non solitudine), ma da questa bontà nasce una solidarietà che non costituisce affatto uno sviluppo di quella di *Ladri di biciclette*. Di quella è soltanto materialmente piú ampia, ma mentre quella conduceva a un risultato almeno potenzialmente positivo, questa conduce a un risultato negativo. La bontà di Totò non rende buoni (e perciò solidali) quei derelitti. « Libera » il loro egoismo, porta in luce le qualità negative degli esseri umani solidali. E, in definitiva, li isola in se stessi ancora piú di quel che già non siano, e come gruppo li isola dagli altri uomini. Giunge a stabilire una nuova e piú completa solitudine: la solitudine dei derelitti che nulla (nemmeno la bontà) potrà vincere. E questi derelitti appartengono effettivamente a « un mondo isolato come un pianeta nello spazio ».

Era probabilmente fatale che la « maniera » di Zavattini (« maniera » che è sempe esistita accanto all'ispirazione autentica) giungesse a questo punto e si rivelasse con tanta limpidezza per ciò che è. Già in *I poveri*

sono matti il pericolo era presente e grave. Il gioco cerebrale del racconto non poteva non colpire e lasciare in dubbio il lettore. La fantasia era sí sbrigliatissima ma pareva sempre restare alla superficie: sotto, già si scorgeva l'aridità. Poi vennero *Io sono il diavolo* e *Totò il buono*. Si accentuava la predilezione per la « trovatina » fine a se stessa, per il divertimento intellettuale, per lo svolazzo. Il candore di *Parliamo tanto di me* aveva l'impronta dell'immediatezza e della sincerità: la fantasia di Zavattini apparve, per questo, viva e calda. Genuina, in una parola. Il candore di *Totò il buono* sa ormai di artificio. *Miracolo a Milano* è un po' la traduzione cinematografica di questo artificio. Le parti peggiori del film risentono dell'esaurimento della fantasia forse piú del necessario. Proprio perché sono inquadrate in quel modo. Ricordiamo, fra l'altro, i palloncini che portano via il povero, il tramonto a pagamento (che nel romanzo, dove si trova appena accennato all'inizio, era molto piú accettabile), le targhe delle vie con i calcoli aritmetici, il tentato suicidio dell'« annoiato » e lo intervento di Totò, il bambino che funge da campanello, la statua che si trasforma in donna. Alcuni sono elementi nuovi, e ormai frutto di quell'esaurimento, altri sono vecchie « manie » che ricorrono (come quella delle addizioni e delle moltiplicazioni). Già nello stesso *Parliamo tanto di me* non mancavano queste debolezze che non riuscivano a fondersi col resto del racconto, sul piano del candore fantastico: « Il forestiero entrò nella taverna e disse con voce potente: Io sono Magi Estrinseko. Sedette a un tavolo togliendosi l'ampio tabarro. Tutti guardavano, i discorsi si erano fatti sommessi. L'oste accorse, e il garzone e l'ancella. Bevve una colma tazza di vodka, si alzò, a passi lenti raggiunse la porta. Nella taverna udivasi appenna un remoto acciottolio. Aperse l'uscio, si volse ai presenti, ridendo gridò: Non sono Magi Estrinseko. Poi scomparve nella notte ». La « fantasia » fiabesca di *Miracolo a Milano* discende direttamente da questa.

Fatta esclusione per alcune parti (soprattutto), anche l'autentica aspirazione realistica di De Sica ne risulta sopraffatta. Nessuno, tuttavia, potrà disconoscere il valore della stupenda sequenza del funerale della signora Lolotta. Non è un brano antologico o un pezzo di bravura (tentazioni da cui De Sica è sempre stato lontano) ma una eccellente instrospezione psicologica e ambientale da cui davvero sarebbero potuti nascere un personaggio e un mondo. In questa direzione (dalla quale la fiaba non sarebbe stata necessariamente esclusa) il tema si poteva sviluppare con la indispensabile coerenza umana. Di coerenza si può ancora parlare quando improvvisamente ci si svela, nella incerta luce dell'alba invernale, l'accampamento dei poveri. E, ancora, quando tutti corrono verso il punto dove batte il raggio di sole, e Rappi, il cattivo, schernisce gli altri e tenta di « giocarli ». Frammenti di questa particolare, e sentita, umanità, si troveranno anche piú avanti, ma sempre piú dispersi alcune situazioni che nascono dai rapporti fra Totò ed Edvige, alcuni episodi che hanno per protagonisti i poveri meno « schematizzati »). Anche certi atteggiamenti dei ricchi e dei loro servi sono prova di una pregevole acutezza di osservazione, che non resta — come la « fantasia » — fine a se stessa. E se il signor Mobbi sarà, per questo, ricordato, meglio ancora mi sembra sia stato tipizzato l'ometto con gli occhiali che viene a far eseguire lo sfratto (si noti come questi si comporta durante la fuga, inseguito dai poveri che si sono ribellati). Notevolissima, infine, la figura di Rappi, il povero che tradisce e che si vende ai ricchi per un cappello duro e un collo di pelliccia. L'importanza di Rappi ha due facce, entrambe molto significative: egli tradisce gli altri e infrange la solidarietà (condannandosi perciò alla solitudine) ma al tempo stesso non si differenzia da loro. Gli altri sono, in realtà, come lui. Egli è soltanto piú scaltro. In queste condizioni, il suo è un tradimento assai particolare. E la condanna del tradimento è poco persuasiva. Perché lo potesse essere, e perché alla compiutezza del personaggio corrispondesse la compiutezza del film (senza la quale l'altra non è concepibile che astrattamente), egli

avrebbe dovuto differenziarsi *intimamente* dagli altri, dai poveri che tradisce. Anche in una fiaba — anzi, soprattutto, in una fiaba — ciò sarebbe stato possibile, e necessario.

Dopo questo film, De Sica rischia di essere sempre piú frainteso, e di ricevere consensi e critiche tendenziose piú di quanto non abbia già ricevuto. Egli stesso appare insicuro, proprio nel momento in cui pretenderebbe di essere giunto (dopo tanti dubbi e tante ansie « produttive ») ad una sua sicurezza, di aver scoperto una sua verità. La sua insicurezza di oggi è assai diversa da quella che lo condusse da *I bambini ci guardano* a *Ladri di biciclette*: al contrario di quella di ieri, può anche essere sintomo di sterilità. In Zavattini, per contro, si avvertono certi segni di decadenza che non possono non preoccupare, soprattutto perché hanno radici lontane e profonde. Anche per questo De Sica si trova in una posizione difficile. Nulla è stato irrimediabilmente compromesso, ma la situazione è ora, per la prima volta, pericolosa. In *Miracolo a Milano* l'equilibrio fra la ricerca di una strada nuova e il « bisogno di verità » non è stato trovato. Restano adesso due soluzioni: o ripiegare (temporaneamente, almeno) sulla posizione di *Ladri di biciclette* o cercare un'altra strada e riproporsi su basi diverse il problema dell'equilibrio. Ma come la verità nasce da un bisogno sentito, ed è quindi necessaria, anche la strada nuova deve nascere, necessariamente, da un « bisogno ». Rinvenire una strada nuova fine a se stessa significherebbe ripetere l'errore di *Miracolo a Milano* ed avrebbe conseguenze ancora piú gravi. Sia sul piano morale (della moralità del film) che sul piano espressivo.

La Marie du Port

Origine: Francia - *produzione*: Sacha Gordine, 1949 - *regia*: Marcel Carné - *soggetto*: riduzione dal romanzo omonimo di Georges Simenon - *sceneggiatura*: Louis Chavance - *fotografia*: Henri Alékan - *musica*: Joseph Kosma - *scenografia*: Alexandre Trauner - *attori*: Jean Gabin, Nicole Courcel, Blanchette Brunoy, Carette, Claude Romains, Jeanne Marken, Louis Seigner, M. L. Godart, René Blanchard, Gabrielle Fontan, Robert Vattier.

Da *Les portes de la nuit* a *La Marie du port* passano due anni e qualche mese. Un periodo di completa inattività per Marcel Carné. Con *Les portes de la nuit* egli continuava un periodo di notevoli (e anche gravi) oscillazioni. Non v'era stata una vera e propria evoluzione in lui, dopo *Le jour se lève*. V'erano stati invece alcuni salti apparentemente inspiegabili, quasi che egli avesse proceduto a scossoni, alternando alla decisione estrema di una via considerata ottima sotto tutti gli aspetti (in un certo momento) l'indecisione alla quale lo costringevano i suoi interessi contrastanti.

Con *La Marie du port*, Carné ci si presenta con un volto relativamente nuovo. Non si può non esserne stupiti. Tutta l'opera precedente non fu mai causa di vero stupore. Anche nel passaggio da *Le jour se lève* a *Les visiteurs du soir* non vi fu una netta rottura come qualcuno volle vedere. Diversi erano, si capisce, i motivi ispiratori, diversa l'atmosfera, diversi anche gli scopi, diversissima l'impostazione. Ma Carné, per quanto avesse tentato di mutar tutto (con una ostinazione che è nel suo carattere e che nei suoi film si coglie con molta chiarezza), inconsciamente non aveva rinunciato allo sviluppo di temi che si potevano dire tipici di lui. L'amarezza di alcune situazioni, il disincanto espresso da certi personaggi, quella crudeltà diffusa che imponeva soluzioni violente e aspre, la presenza e l'azione del Maligno, la stessa invincibile forza che emana dall'amore di Gilles e Anne non si potevano dire elementi nuovi. I precedenti erano piú che palesi, e palese era pure la linea seguita per condurli a quei risultati. Carné non rinunciava né agli impulsi piú schietti della propria personalità né allo sfoggio insistente della propria sagacia di psicologo che spesso l'aveva condotto — per eccesso di raffinatezza — sull'orlo dell'improbabile e dell'inaccettabile. Non rinunciava né alle qualità né ai difetti della sua carriera. Si potrebbe parla-

re di cocciuta fedeltà al proprio mondo, se nozioni come quella di cocciutaggine e di fedeltà non avessero nei suoi confronti un significato sempre piuttosto equivoco. Carné ha il coraggio di ripetere certe esperienze anche a costo di sbagliare, ma è assai difficile separare in lui la fedeltà dalla impossibilità di tentare l'esperienza nuova. Egli è stato (ed è ancora) piú che fedele a se stesso, prigioniero di se stesso, e di quella parte di se stesso che nacque dalla quasi continua e vincolante collaborazione con Jacques Prévert. Si dovrebbe poi tener conto (per ciò che riguarda la posizione di Carné nel senso cui s'è accennato) delle condizioni politiche in cui *Les visiteurs du soir* fu realizzato, durante l'occupazione tedesca della Francia. Le necessità pratiche imposero la « evasione » dalla realtà contemporanea, ma Carné non si lasciò imbrigliare (non poteva: e in questo caso l'impossibilità va tutta a suo merito) da un volgare *escapism*.

E *Les Enfants du Paradis*? Possiamo considerarlo come una parentesi, come un blocco chiuso, senza o con pochi contatti con l'esterno, con il prima e con il dopo? Tale è il livello dell'opera, tale quanto meno la sua compiutezza formale in cui paiono bruciati i residui degli errori precedenti, tale soprattutto il « clima » che avvolge i personaggi da restare francamente in dubbio prima di dare una risposta. Ciononostante non è difficile osservare come qui abbiano raggiunto il massimo dell'espressione e della purezza gran parte di quelle caratteristiche che pur ricorsero tenacemente (e talvolta degenerarono) nella collaborazione fra Prévert e Carné. E se una certa fantasia e un tipo di intellettualismo costituirono i pilastri mai assenti di quella collaborazione, e se altrove questo connubio trovò lo sbocco nell'umanità e diede origine alla atroce e pur lucida e calcolatissima tragedia di *Le jour se lève*, si può recisamente escludere che qualcosa di analogo avvenga — su un altro piano — in *Les Enfants du Paradis*? Si rifletta un poco sui personaggi di Garance e di Pierrot, si consideri nel suo valore piú intimo (e negli echi che risveglia) la frase che il mimo ode pronunciare dalla donna — « l'amore è cosí semplice » — e si cerchi di metterla in rapporto con le parole e le azioni degli altri personaggi di Carné (della stessa Françoise di *Le jour se lève*). Ora, vi sono indubbiamente alcuni filoni sotterranei che sempre si ritrovano nell'opera del regista (e del suo soggettista). Non è il momento, questo, di giudicarne la presenza piú o meno rilevante a seconda dei casi, in relazione alle possibilità di rinnovamento che si creda (o no) di scoprire in Carné. Ma è certo, in ogni modo, che neppure *Les Enfants du Paradis* riuscirono ad eliminare — questo è veramente importante — gli apporti negativi né a superare del tutto, definitivamente, il piano dell'opera precedente. (L'osservazione, naturalmente, vale se applicata a tutto il cammino dell'artista; vale come tentativo per spiegarlo). Ne abbiamo la prova risolutiva in *Les portes de la nuit*. Questo film, che segue dopo quattro anni al precedente (siamo nel 1947), non è affatto un ritorno al passato. E' piuttosto una esasperazione del passato, di quello antico e di quello recente. Non sono stati dimenticati né *Quai des brumes* né *Les Enfants du Paradis*. Alcuni elementi dell'uno e dell'altro sono stati, al contrario, forzati, ingigantiti e al tempo stesso svuotati sino a perdere qualsiasi valore poetico e umano. L'amore « impossibile » dei due giovani si dichiara troppo smaccatamente (con troppo smaccato dolore), ma si tratta di una « impossibilità » che vedremo nascere fra le nebbie del porto di Le Havre e ritornare immerso nella frenesia di un carnevale d'altri tempi. E pur fra tanti eccessi possiamo ancora estrarre da *Les portes de la nuit* una (formalmente) bellissima sequenza, quella del suicidio di Reggiani sotto le ruote del treno. Questi richiami non vanno trascurati e spiegano perché non ci si stupí dinanzi ad ogni nuovo film di Carné. Come, invece, ci stupiamo oggi, dinanzi a *La Marie du port*.

Ritroviamo il regista, dopo oltre due anni di inattività: è stranamente pacato, dimesso, quasi sciatto. Dovremo dire che è irriconoscibile? No, certamente, ma diverso lo è senza tema di smentita. Accanto a lui non troviamo piú Prévert, ma Georges Simenon e

Louis Chavance, ed è molto dissimile questa situazione da quella che si verificò per *Hotel du Nord* (quando, per una sola volta, Carné non ebbe con sé il collaboratore consueto, ma Jeanson e Jean Aurenche). Il regista ha voltato le spalle alle sofisticherie ormai stanche e inutili: tutto ciò che era possibile estrarre da esse — anche in senso buono, nel senso del superamento — era stato estratto. Ma è stanco egli stesso, e questa sua ostentata serenità non è che stanchezza. Stanchezza che finalmente si ammette, e si guarda in faccia. Con *La Marie du port* Carné non ha scoperto nulla, ha solo lasciato intendere fra le righe una confessione. E' troppo presto per dedurne che si tratta di un rinnovamento. Però conviene avvertire come da questo film faccia capolino, pressoché allo stato puro, un elemento che mai trovammo nelle opere precedenti se non avvolto da gravi e pesanti complicazioni: l'ironia. Chatelard, attempato e scettico provinciale, è un personaggio ironico, costruito con una facilità sorprendente. Comprende sin dall'inizio che non gli è facile raggirare Marie, sa quali sono le conseguenze, le accetta. Si rende conto che a essere giocato è lui, e non Marie, capisce di commettere un grosso errore ma non si tira indietro. Agendo, giudica se stesso, con bonomia. Ottiene, in fondo, il suo scopo (che è quello di avere Marie), e se ne appaga. Ne poteva nascere un dramma, e il Carné di due anni prima —ammesso per assurdo che avesse scelto un soggetto simile — non avrebbe esitato. Ma il dramma non è nato.

Per mostrare quanto siamo lontani dal « fatalismo » dei film passati (anche da quello di *Les Enfants du Paradis*), basterebbe il personaggio di Marie. Il destino non esiste per lei. E' lei stessa che risolve, astutamente e testardamente, i suoi problemi. Non si arrende mai, nè mai si tortura troppo. E' sicura di se stessa come non lo è mai stato nessun personaggio di Carné. E Carné questa volta ironizza anche sulle sue qualità positive: conclude il film sulla mano di lei che stringe, « con espressione di trionfo », le chiavi che Chateland le ha consegnato, insieme alla promessa del matrimonio. Marie ha raggiunto lo scopo e sa nascondere a Chatelard la propria gioia. Ma lo spettatore la scopre egualmente, nel particolare della mano.

« Il cinema — aveva detto Carné al tempo in cui ancora non dirigeva film — deve scendere per la strada ». Con *La Marie du port* tiene fede per la prima volta, parzialmente, all'assioma enunciato in anni lontani. Il film è girato per molta parte in esterni, chiari, semplici, non gravati di sovrastrutture. In esterni della piú remota provincia francese, sulla costa normanna, a Cherbourg e nei pressi. Chi, però, volesse ravvisare in questo fatto l'influsso di alcune tendenze cinematografiche contemporanee, errerebbe. Carné è giunto da sé a tale risultato, per tentare la prima autentica « evasione » della propria carriera. « Scendere per la strada » significa soltanto, per lui adesso, un impreciso desiderio di « aria pura ». Egli vi si abbandona, con molta soddisfazione. E non sa che cosa accadrà dopo.

A *La Marie du port* non bisogna annettere troppo importanza. Poiché il primo a non annetterne è Carné, e poiché non ne ha, obiettivamente. Notata la nitidezza del racconto non si possono tacere le sue restrizioni: la « storia » è angusta nel suo svolgimento, non ha alcuna profonda risonanza, non esce dal cerchio un poco artificioso dell'aneddoto abilmente « gonfiato ». Occorre soggiungere che l'ironia del film sfiora non poche volte il cinismo. Per un regista come Carné, questo è un altro segno di stanchezza. Dall'amarezza e dalla disperazione non è impossibile scendere sino a cadere nel cinismo. Proprio per questo il Carné di oggi, sebbene diverso da quello di ieri, non è irriconoscibile. Quale effetto avrà, su di lui, *La Marie du port?* Ossia: il film fa parte di quelle continue « oscillazioni » che hanno caratterizzato la sua opera degli ultimi anni, ed è esso stesso esempio d'una tendenza allo sbandamento per nulla superata; oppure offre già la possibilità di guardare al futuro con occhi diversi? Quali che siano le risposte a tali domande, è certo che un altro pericolo (il cinismo, appunto) si è già profilato all'orizzonte.

Le luci del varietà

Origine: Italia - *produzione*: Capitolium Film, 1950 - *produttori*: Alberto Lattuada e Federico Fellini - *regia*: Alberto Lattuada e F. Fellini - *soggetto*: F. Fellini - *sceneggiatura*: F. Fellini, A. Lattuada, Tullio Pinelli ed Ennio Flaiano - *fotografia*: Otello Martelli - *musica*: Felice Lattuada - *scenografia*: Aldo Buzzi - *attori*: Peppino De Filippo (Checco Dalmonte), Carla Del Poggio (Liliana), Giulietta Masina (Melina), Dante Maggio (il capocomico), John Kitzmiller (il suonatore di tromba), Folco Lulli (l'amante di Liliana), Franca Valeri (la coreografa), Carlo Romano (l'avvocato), Silvio Bagolini (il giornalista), Nando Bruno, Gina Mascetti, il duo Caprioli-Bonucci.

Un film come *Luci del varietà* farà del bene al cinema italiano. In un periodo di instabilità, di difficoltà pratiche e di esitazioni, esso affronta con notevole coraggio e intelligenza un tema nuovo. Meglio, affronta con occhio nuovo un argomento che potrebbe addirittura sembrare logoro e morto. Ci rivela, nella sua realtà effettiva, un aspetto della società contemporanea, e ciò in netta antitesi con gli innumerevoli altri film che hanno finora ricavato le proprie vicende dagli stessi ambienti. Questo è il primo punto di rilievo. Il secondo (forse piú importante) è questo: che il film non parte da intenzioni polemiche, non vuole rovesciare una o varie posizioni, non nega nulla. Alla base dell'opera sta unicamente — lo si avverte subito — un bisogno di ricerca e di studio, un'aspirazione ad essere sinceri il piú a fondo possibile. Può darsi che vi sia anche un velato fine morale, ma solo come conseguenza esterna: la tragga lo spettatore al quale il film offre, o no (a seconda del modo con cui lo si vede) un implicito spunto. E questo è un indice di riservatezza che oggi deve essere apprezzato. Un film può anche essere valutato a seconda della funzione che svolge in una certa contingenza, in un certo ambiente, e non per questo si debbono esaltare e diminuire le sue qualità intrinseche. *Luci del varietà* è frutto di un intimo impegno, e dicendo questo si vuole insistere sull'aggettivo per chiarire come oggi si divenga sempre piú diffidenti verso le fedi troppo apertamente dichiarate e come sia arduo distinguere tra falso e vero quando troppe voci sono piú alte del necessario. L'impegno del film di Lattuada e Fellini quasi non appare, a qualcuno può sembrare perfino che non esista: esso è stato « sentito » piú di quanto non sia stato voluto e imposto. E sono proprio le opere siffatte che meglio possono svolgerle una funzione utile, in primo luogo per gli autori che ad esse han dato vita e in secondo luogo per quanti ancora si illudono che basti un atteggiamento polemico a chiarire le loro idee; infine nell'ambiente piú vasto entro il quale le opere vengono immesse.

Non partire da una posizione polemica significa anche non desumere i punti di partenza da idee generali e vaghe — talvolta inesistenti — ma da situazioni particolari e precise. Lattuada e Fellini non hanno « voluto » scoprire l'umanità dei guitti della rivista. L'hanno scoperta proponendosi semplicemente di entrare in quel mondo e di capire chi ci vive dentro. E' la prima volta che troviamo questa posizione in Alberto Lattuada. Sappiamo dai suoi film (e dal molte sue dichiarazioni) che egli fu sempre contrario a fare appello a « idee generali », a operare in astratto una scelta che poi non avrebbe significato nulla. Ma sappiamo anche che a questo rifiuto egli non oppose mai con chiarezza un dato positivo, come sia stato sempre incapace di afferrare sino in fondo i termini del problema. Qualche volta anche impossibilitato (da ragioni materiali) a farlo. Egli ha sempre dichiarato: « Io non credo ad altre soluzioni del problema se non a quella che dia autonomia di creazione al cinema, lo metta in grado di essere un fatto individuale ». E aggiungeva, spostando il ragionamento sul piano pratico: « Non sono favorevole alla soluzione del cinema di stato. Qualunque governo, il piú auspicabile, anche quel governo che maggiormente si identifichi con il suo cittadino, sarà tentato di usare il cinema come arma di propaganda.

Gli autori si potranno trovare nella felice condizione di propagandare spontaneamente le idee del loro governo, da loro stessi espresso, ma a lungo andare questa strada, con i suoi inevitabili controlli e vincoli, non farà che inaridire le fonti di ispirazione e la fantasia degli autori, allontanandoli dall'arte. D'altro canto il cinema, abbandonato a se stesso, cade nelle mani della speculazione piú volgare, si riduce a servire ogni specie di inganno, diventa schiavo del capitale. Bisogna dare al cinema la sua autonomia economica, il che significa libertà di concezione e di creazione ».

Riferisco queste parole perché con *Luci del varietà* ci troviamo, oltre il resto, di fronte al fatto nuovo che esso è stato prodotto secondo una formula indipendente, da una cooperativa formata dagli stessi autori. Essi hanno quindi agito nelle condizioni pratiche migliori per realizzare la « libertà di concezione e di creazione ». In passato, contro la teoria professata cozzavano non solo le condizioni economiche ma anche le condizioni spirituali di Lattuada. La sua non ancora raggiunta maturità. Egli non aveva mai realmente capito la gente che viveva nel mondo in cui si proponeva di entrare. S'era sforzato in tutti i modi di capirla, e lo sforzo si vedeva, ma lo scopo non l'aveva mai totalmente raggiunto. Di qui la sua insoddisfazione (anch'essa trapelava dai suoi film), che soltanto oggi deve averlo abbandonato. E in questo lo ha grandemente soccorso la collaborazione di Federico Fellini. Su un piano che oseremmo dire « minore », in un tono che talvolta cede al « crepuscolare » (gli aggettivi, lo si comprende, non hanno alcuna sfumatura peggiorativa), *Luci del varietà* riesce ad ottenere ciò che Lattuada non ottenne mai finora: l'interpretazione veritiera e sensibile di un piccolo mondo, di alcune figure umane. La disgraziata vita di questi comici di provincia che trascinano da un palcoscenico all'altro la loro povera arte, le modeste, casalinghe aspirazioni che li spingono a tirare avanti (si rammenti il litigio fra Checco e Melina per i risparmi, mentre camminano sulla strada fra i campi, prima di raggiungere la cittadina che li ospiterà), le infatuazioni e le illusioni dell'aspirante *soubrette*, il colpo di testa di Checco: si indicano alcuni elementi che il film non si accontenta di sfiorare, ma esprime con efficacia, con un vivo senso di partecipazione. Tutta la prima parte si informa a una contenutezza davvero esemplare, e culmina con l'uscita dei comici dalla casa dell'avvocato, all'alba (ed è in questa sequenza che meglio si può afferrare l'intonazione di tutto il film: e senza dubbio il risultato migliore che i registi abbiano ottenuto).

A questo tono un altro se ne contrappone, senza che la contrapposizione frastorni: la satira dell'ambiente della rivista (di quella « vera », dei grandi teatri) e di una certa insulsa mondanità. Essa, tutto sommato, non fa che ampliare l'atteggiamento di incisiva critica assunto dinanzi alla vita della provincia, e completa per cosí dire il quadro. Un atteggiamento critico è anche assunto verso l'aspetto piú oscuro e sordido della grande città, e, per quanto appena sfiorata, la condanna (piú che la satira, in questo caso) si rivela tutt'altro che lieve: basterebbe citare il metodo con cui si dà la sveglia agli ospiti del ricovero notturno (staccando la fune sulla quale essi appoggiavano la testa per dormire). Gli spostati che Checco scrittura — quando ha perduto le speranze di formare una compagnia regolare — hanno inoltre un aspetto e conducono una vita abbastanza eloquenti. L'« impegno » di Lattuada e di Fellini è spontaneo, immediato. Nasce dopo l'osservazione, non prima.

Nel film non accadono fatti veramente importanti. I personaggi non sono mai profondamente colpiti (e trasformati) da ciò che avviene. Si trovano, dall'inizio alla fine, in una situazione di relativa immobilità. Il film li raffigura per quello che sono e restano, non per ciò che divengono. Liliana è sempre la stessa. Sempre lo stesso è anche Checco, nonostante la dura lezione che ha subito. Intimamente non hanno risolto nulla. I registi effettivamente pensano che nulla vi sia — in linea di massima — da risolvere: in queste condizioni, quei personaggi non possono far al-

tro che continuare a vivere la loro vita, ed essere sempre eguali a se stessi. Conclusione melanconica: potrà essere discussa o addirittura respinta, e non mancheranno le buone ragioni per farlo. Ma è una conclusione coerente con l'impostazione, e il tono del film. Che è stato detto « minore » proprio per questo.

Macbeth

(*Macbeth*) - *origine*: Stati Uniti - *produzione*: Mercury Films, 1948 - *produttore*: Orson Welles - *regía*: Orson Welles - *soggetto*: riduzione della omonima tragedia di William Shakespeare - *sceneggiatura*: O. Welles - *fotografia*: Jack Russel - *musica*: Jacques Ibert - *scenografia*: O. Welles - *attori*: Orson Welles (Macbeth), Jeannette Nolan (Lady Macbeth), Donald O' Herlihy (Macduff), Roddy McDowall (Malcom), Edgar Barrier (Banquo), Erskine Sanford (Duncan), Peggy Webster (Lady Macduff), John Dierkes (Ross), Keene Kurtis (Lennox), Lionel Braham (Siward), Archie Hengley (il figlio di Siward), Morgan Farley (un medico), Lurene Tuttle (una dama), Brainerd Duffield (primo sicario), William Alland (secondo sicario).

I due anni e piú che si separano dalla presentazione a Venezia del *Macbeth* di Orson Welles, e dalle discussioni che allora sorsero, sono la migliore premessa per un giudizio ponderato sull'opera. L'apparizione, allo stesso festival veneziano, dello *Hamlet* di Olivier, se per un verso impedí che ci si fermasse con maggiore calma sul film di Welles per un altro diede inizio a un proficuo dibattito sulla « traducibilità » delle opere di Skakespeare e, in genere, sui rapporti fra teatro e cinema. Molte cose si son venute chiarendo in questi due anni, ed è perfettamente inutile riaprire oggi il discorso al punto in cui fu lasciato allora, nei confronti di Welles. Piuttosto, poiché sorge automatico il confronto fra l'*Hamlet* (e *Henry V*) di Olivier e il *Macbeth*, è necessario dire che oggi non ripugna piú l'istituirlo (come allora ripugnò a molti che nel *Macbeth* altro non videro che un volgare centone). Non solo, ma che se confronto deve esserci, esso non può tanto riferirsi alle rispettive concenzioni d'una tradizione shakesperiana in genere, quanto alle occasioni specifiche che indussero i due registi a tentare la prova. E allora occorrerà considerare (restringendo il discorso a *Hamlet* e a *Macbeth*) quale differenza corra fra l'impostazione e il « clima » della prima e della seconda tragedia di Shakespeare, e, perciò, dinanzi a quali diverse materie si trovarono i due registi. Se dobbiamo cercare giustificazioni (o motivi di condanna) per l'uno o per l'altro, non andiamo a cercarli fuori di qui, di questi punti di avvio. Welles, intanto, non ha voluto opporre allo Shakespeare di Olivier un suo e diverso Shakespeare. Il *Macbeth* non è il rovescio della medaglia di *Hamlet*, non è l'espressione di un altro modo di intendere Shakespeare e di tradurlo in film.

Quando si sarà ricordata la sostanza del testo shakesperiano, si sarà compreso che non esiste altra via per accostarsi al film di Welles. E quindi, per giudicarlo. Shakespeare trasse l'argomento della tragedia dalla *Cronaca* di Holinshed, e in particolare dai fatti accaduti in Scozia nell'alto Medioevo, durante e dopo il regno di Duncan. Ebbe dinanzi agli occhi l'immagine di tempi aspri e violenti, e quei tempi (e i personaggi che in essi vissero) volle rappresentare come tali. Li giudicava tempi di barbarie, e del suo giudizio (e della natura dell'ispirazione da cui nacque la tragedia) il *Macbeth* è prova evidente. Nella seconda scena del primo atto l'ufficiale che riferisce al re Duncan dello svolgimento della battaglia, cosí si esprime (questo e gli altri brani citati appartengono alla versione eseguita da Cino Chiarini per il « Teatro » di William Shakespeare, a cura di Mario Praz): « Il prode Macbeth ha brandito il suo ferro fumante di sanguinosa strage e si è aperto il passo trinciando colpi, finché si è trovato faccia a faccia col miserabile; e non gli ha detto addio finché non l'ha sdrucito dall'ombelico alle ganasce, ed ha piantato la testa sui nostri spaldi ». Nella terza scena del secondo atto, dopo che

s'è scoperto l'assassinio del re, Macbeth cosí annuncia di aver ucciso le guardie: « Qui giaceva Duncan, con la pelle d'argento gallonata del suo sangue d'oro, e gli squarci delle sue ferite parevano breccia nella natura, aperta alla rovina devastatrice: là c'erano gli assassini, intrisi nel colore del loro mestiere, coi pugnali rivestiti sconciamente di sangue aggrumato ». L'atto quarto si conclude con il grido di vendetta di Macduff. E Malcom lo incita: « Per guarire da questo mortale dolore serviamoci come medicina della nostra grande vendetta ». E ancora: « Sia ciò la cote per affilare la vostra spada. Il dolore si converta in odio. Non mitigate il vostro cuore ma esacerbatelo ». Questi pochi accenni potranno bastare, ma piú ancora che da essi, la ferocia che domina questa tragedia (e che non conosce pause) traspare dall'azione stessa, dal modo con cui è svolta, dal tono cui si ispira. Si direbbe una sciocchezza, naturalmente, se si aggiungesse che nella indistinta e barbara ferocia sta tutto il significato della tragedia, ma si richiederebbe del pari di travisare l'opera shakespeariana se non si tenesse conto della cupa atmosfera di violenza e di orrore che grava — pur attraverso mille sfumature — sugli atti dei personaggi, sul loro destino.

Orson Welles ha visto nella tragedia violenza e orrore. Ha visto ciò che di fatto vi si trova. Non ha introdotto elementi estranei. Almeno nella situazione di partenza, nel primo contatto. E' illegittima una simile posizione? Non pare, ed è questo punto che l'esempio di Olivier ci può soccorrere. Quando il regista inglese vide *Hamlet* « come un'acquaforte » e modellò la psicologia del principe su contrasti netti e fortemente incisi, e giunse addirittura ad inserirvi preoccupazioni « moderne » (il complesso di Edipo), nessuno poté parlare di illegittimità. Sarebbe stato un non senso parlarne, per poco che si fosse approfondito l'insieme dei problemi che il testo shakesperiano solleva. Amleto giustificava *anche* una tale interpretazione. Il caso di *Macbeth* non sembra troppo dissimile. Giacché se si ammette per l'*Hamlet* una traduzione imperniata su valori intellettuali e umanistici, non si può non ammettere — per le stesse ragioni — una traduzione del *Macbeth* sulla base della immediatezza, della violenza, della « barbarie ». E se alla lucida e ferma intelligenza di Olivier l'*Hamlet* poteva suggerire — come suggerí — una interpretazione plausibile, alla forza istintiva di Welles il *Macbeth* avrebbe potuto suggerire una interpretazione altrettanto plausibile. Non si tratta di discutere, in linea generale, su due modi di intendere Shakespeare, ma su due diverse possibilità di interpretazione che scaturiscono da due testi intimamente differenti.

S'è detto (qui si può concretare il giudizio sul *Macbeth*): avrebbe potuto suggerire una interpretazione altrettanto plausibile. Ma, la suggerí, effettivamente? Alla domanda si risponde osservando anzitutto che Welles vide nella tragedia quasi soltanto violenza e orrore e trascurò per gran parte il resto. Della complessa struttura ideale del testo egli ha conservato pochi elementi. Sono scomparse pressoché totalmente le sfumature: il tessuto della tragedia, da vario e ricco che era, è divenuto uniforme. Macbeth è, in questo mondo primitivo, l'uomo posseduto da un'ambizione smodata, che tende all'unico scopo di acquistar potenza, che conosce solo brevi esitazioni e mai alcun pentimento, che non deve vincere scrupoli poiché essi per lui non esistono. Shakespeare aveva immaginato un altro Macbeth, del quale all'inizio si potesse ancora dire (come dice Lady Macbeth): « E' troppo imbevuto del latte della bontà umana ». Un uomo che non sarebbe giunto al delitto e alla ferocia se la donna non ve l'avesse sospinto. Welles di questo non tiene conto. Porta in primo piano (idealmente e praticamente) il volto di Macbeth, roso dalla libidine del potere, insiste su quello sino alla sfrenatezza. In Macbeth è concentrata la cupa e ossessa violenza di un'età primitiva. E la violenza da Macbeth si riverbera su chi gli è intorno, e genera continui orrori. Welles non rinuncia a nulla per ottenere l'effetto, nemmeno alla decapitazione del traditore (che nel testo shakespeariano

non è rappresentata, e costituisce un elemento di infima importanza).

Accade che l'eccesso sommandosi all'eccesso, sfoci in una specie di sadico compiacimento dell'orrido e del « barbaro » e corrompa quella che in partenza era una legittima interpretazione. L'istinto si trasforma in incontinenza e perciò perde il valore che indubbiamente avrebbe potuto avere, e dimostrare. La persistente cupezza dell'atmosfera finisce per non esercitare alcuna funzione positiva ai fini della tragedia. Nella descrizione di Shakespeare, il castello di Macbeth « ha un'amena posizione. Qui il respiro del cielo ha un profumo lusinghiero. Non v'è cornice, fregio, barbacane, non c'è angolo che per poco si presti, dove il rondone non abbia costruito il suo pendulo letto e la sua culla feconda: io ho osservato che dove esso nidifica di piú, e risiede di preferenza, l'aria è deliziosa ». Per Welles, invece, non è altro che un ammasso di orride rocce, avvolte nella perenne oscurità e nelle nebbie. Ciò non esclude che talvolta esse (e i personaggi che fra esse agiscono) esercitino — proprio per questo carattere di esasperazione e di incubo — una loro suggestione e lasciano comprendere quale sarebbe stato il risultato cui puntare.

Nell'eccesso di Welles, e nel suo compiacimento, confluiscono anche parecchie reminiscenze figurative che vanno — per l'incongruenza propria del regista — dal Lang « mitologico » all'Eisenstein di *Alexandr Nevskij*. Le contraddizioni del regista sono innumerevoli, e formano un groviglio quasi inestricabile, da *Citizen Kane* a *Macbeth*. Si aggiunga però che non tutte le contraddizioni, e non sempre in *Citizen* Kane come in *Macbeth*, come nelle opere minori — dànno esito negativo.

Cronaca di un amore

Origine: Italia - *Produzione*: Villani Film, 1950 - *Produttori*: Franco Villani e Stefano Caretta - *Regía*: Michelangelo Antonioni - *Soggetto*: Michelangelo Antonioni - *Sceneggiatura*: Michelangelo Antonioni, Daniele D'Anza, Francesco Maselli, Piero Tellini - *Fotografia*: Enzo Serafin - *Musica*: Giovanni Fusco - *Attori*: Lucia Bosè (Paola Fontana), Massimo Girotti (Guido Garroni), Ferdinando Sarmi (Enrico Fontana), Gino Rossi, Marika Rowsky, Rubi D'Alma, Rosi Mirafiore.

Parlando dell'industriale Fontana che ha ordinato un'inchiesta sul passato della moglie, il direttore dell'agenzia investigativa dice al *detective* che questo è un caso diverso dal solito. Fontana non ha alcun sospetto, né persegue alcuno scopo preciso con questa inchiesta: « vuol levarsi un capriccio; vuol sapere che donna ha sposato ». E basta. *Cronaca di un amore* comincia cosí. Un pretesto insignificante dà l'avvio al « gioco » di un uomo abbastanza vuoto e cinico da aver sposato (« comprato », si dirà piú tardi) una donna senza conoscere nulla di lei. Non conosce nulla nemmeno ora, e probabilmente non avrebbe mai cercato di sapere se non avesse trovato alcune fotografie che l'hanno incuriosito. Le fotografie sono innocenti, non possono destare dubbi nell'animo dell'industriale; rivelano, al piú, che la moglie ha avuto una sua vita prima di incontrarlo. Fontana non se ne stupisce, è logico. Ma, ora, vuol togliersi il capriccio di sapere, di vedere a che cosa si riferiscano quelle fotografie.

Questo inizio ci fornisce molti elementi sicuri per impostare un giudizio sul film di Antonioni. Alla sua prima esperienza di racconto disteso e articolato, in un film a lungo metraggio, egli già dimostra d'essere sufficientemente scaltro per scegliere — fra le molte possibili — una introduzione indiretta. Una presentazione a distanza (sulla base di parole altrui) d'uno dei personaggi principali. E' cosí evitata ogni divagazione, e non occorre dire quanto ciò sia necessario (ed efficace) per inquadrare esattamente la vicenda che il regista si appresta a narrare. Al tempo stesso, però, ci si trova immediatamente di fronte all'impegno di approfondire una psicologia che, nei pochi tratti accennati, si è rivelata di indubbio interesse e costituisce in un certo senso — nell'àmbito dell'attuale cinema italiano — una novità. La figura di Fontana è presente allo spet-

tatore nei suoi tratti essenziali: la presunzione e l'ostentata sicurezza d'un modo di vivere, l'indifferenza fin troppo misurata per i fatti e le relazioni cui ogni uomo « normale » dà peso, il vago cinismo che guida una particolare condotta verso tutto e verso tutti (anche verso se stessi), il capriccio che nasce da una inconfessata insoddisfazione. Fontana è l'uomo di un mondo che vive entro una tipica e riconoscibile cornice, e di questo mondo porta in sé tutte le caratteristiche; ma, ciononostante, egli come personaggio non ubbidisce a uno schema ed è già abbastanza se stesso — in quella breve presentazione indiretta — da assumere una fisionomia precisa. Antonioni, dunque, ha scelto una via narrativa che potrà condurlo a scoprire il significato vero del personaggio e a costruire rigorosamente il film. Senonché, l'avvio conserva e pone senz'altro in piena evidenza il suo valore di semplice pretesto. Ed in questo appare implicita una contraddizione che, lungi dall'essere a poco a poco superata, si aggraverà in seguito fortemente, e finirà per rivelarsi il difetto essenziale di tutta l'opera.

La cronaca dell'amore di Guido e di Paola muove dal pretesto dell'inchiesta del *detective*. Ci si avvedrà con sempre maggior chiarezza, nel corso del film, che l'inchiesta è il presupposto necessario e inevitabile di tutto il racconto. L'opera prende vita da un elemento esterno, e che (qui avviene l'insanabile frattura sia sul piano tematico che su quello strutturale) è destinato a restar tale. Certo, l'inchiesta non sarebbe stata un semplice pretesto, un espediente quasi meccanico, se da elemento esterno si fosse trasformato in elemento interno. E cioè, per spiegare meglio, se dal personaggio del marito si fosse partiti per giungere alla scoperta degli altri personaggi (dei protagonisti) e se l'azione di questi ultimi fosse stata realmente « condizionata » dall'azione (e dalla evoluzione interna) del marito stesso. Ammesso (perché scelto in queste condizioni) il presupposto dell'inchiesta, si doveva ammettere la funzione di quel personaggio. A non ammetterla, è accaduto che il personaggio-guida (di cui in questo caso non si potrà mai disconoscere l'importanza) sia divenuto, assurdamente, il *detective*. E si è con ciò svelata la funzione meccanica del pretesto.

Questa impostazione — s'è già detto — ha conseguenze gravi per il tema e la struttura del film. Alterando (o, meglio, non approfondendo) i rapporti fra Paola e il marito, riduce la importanza e il significato della ribellione della donna e costringe il regista a ricorrere a evidenti forzature per dissipare la « freddezza » (freddezza espressiva, e cioè espressione non compiuta) che l'avvolge. Antonioni troverà necessario, per esempio, sottolineare il disgusto di Paola per il marito giocando su situazioni che per non essere insostenibili avrebbero avuto bisogno di giustificazioni « ambientali » e sociali che mancano quasi del tutto (si noti il dialogo fra i due, dopo che sono tornati dalla « Scala »: « Sai — dice Fontana — mi hanno proposto un affare: mi dànno trecento milioni per comprarti ». « Un principe orientale — risponde Paola — darebbe la moglie per niente e poi ucciderebbe chi l'ha avuta ». « Un principe orientale, forse, ma non un industriale milanese. Un industriale milanese prenderebbe i trecento milioni, venderebbe la moglie e poi ucciderebbe. Cosí fa un affare, vendica l'oltraggio e si libera della moglie »).

Dalla ribellione, Paola passa all'istigazione al delitto, credendo con questo di liberarsi della insoddisfatta e umiliante vita che conduce. Ma non potrà, e sarà Guido a « sentirlo » impossibile: non potranno vivere insieme, e costruire una nuova vita, poiché sempre li dividerà il male commesso, anzi il male soltanto « voluto ». Distruggendo la vita degli altri, non si costruisce nulla: la complicità peserà sempre sulla coscienza, getterà i colpevoli l'uno contro l'altra, nella reciproca recriminazione. Affinché questa situazione si profilasse, si chiarisse e si concludesse nel senso detto, sarebbe occorso uscire dalla linea che Antonioni si impose all'inizio, insistere e svelare sino in fondo i rapporti fra i personaggi, rendere veramente « inevitabile » il peso del primo delitto, il rinascere della passione fra Guido e Paola, la ribellione di questa ultima, la trasformazione psicologica del marito, la preparazione dell'assassinio, la rinuncia. In questo caso, anche

il pretesto avrebbe cessato di esser tale, e l'intromissione del *detective* che ha il compito di svelare l'esistenza del primo delitto e di riproporre un'analoga situazione fra Guido e Paola (« Abbiamo mentito: non siamo felici. C'è un altro fra noi, come allora ») non sarebbe servito per muovere direttamente l'azione, ma solo per integrarla, per renderla piú viva.

La scelta di questa impostazione si può spiegare con il fatto che Antonioni ha sempre voluto mantenere un certo distacco fra sé e i propri personaggi, che si è comportato dinanzi ad essi con una sorta di fredda obiettività, ponendo al servizio del film un impegno che egli stesso ha definito « da inviato speciale ». E se si guarda bene il film è condotto allo stesso modo dell'inchiesta del *detective* che guida la vicenda, ossia con la curiosità di chi si informa spassionatamente, tranquillamente. Lo scopo è quello di ottenere personaggi « veri », che nascano da sé, senza costrizioni esterne. Antonioni, per far questo, non alza mai la voce, non cerca mai di imporre la sua abilità di narratore. Li lascia vivere, i suoi personaggi, li segue, li rincorre, li osserva. Al piú, per poterli meglio osservare, li isola dal mondo che li circonda, li porta in primo piano. Ma senza parere, come se essi stessi richiedessero questo isolamento. E' realmente, la tecnica dell'inviato speciale. Può essere applicata al cinema (all'arte), questa tecnica? Mi sembra di non dover esitare a rispondere di sí, e a riconoscere in questo fatto uno dei segni del valore del film. Valore che non è annullato da rilievi negativi che sin qui sono stati fatti. *Cronaca di un amore* risulta, se considerato da tale punto di vista, uno dei film piú ricchi di sostanza che siano apparsi nell'ambito del cinema italiano del dopoguerra. Nonostante i suoi difetti. Infrange una consuetudine, senza per questo rinunciare a quanto c'è di vitale nell'esperienza comune. Si direbbe, anzi, che questa esperienza arricchisca, nel tentativo di raggiungere — attraverso una tecnica applicata per la prima volta con tanta tenacia (anche in ciò che ha di eccessivo) — una maggiore complessità umana del personaggio. Antonioni cerca di osservare il personaggio da tutti i lati possibili, senza giudicarlo, senza proporlo ad esempio o condannarlo. L'impossibilità di vincere il male dentro se stessi e di rinnovarsi in una vita staccata dal passato, dovrebbe nascere « obiettivamente » dalle conclusioni cui giungono i personaggi. Il regista non interviene che indirettamente, per favorire il crearsi delle conclusioni. Non è piú cronaca, questa; non è nemmeno verismo (inteso, almeno, nell'accezione comune). E', piuttosto, un indirizzare verso una via non ancora toccata l'esperienza realistica del cinema italiano. Non è poco.

Questo, nelle premesse. I risultati — abbiamo già visto perché — vi corrisponderanno imperfettamente. Ma v'è molto rigore nel tentativo. Antonioni stesso ha dichiarato: « Volevo rompere con una certa sintassi che sentivo ormai superata e stanca. Il gioco dei campi e dei controcampi mi era divenuto da tempo insopportabile. In questo film me ne sono in buona parte liberato con lunghissimi movimenti di gru: inseguivo i personaggi finché non sentivo il bisogno di staccare. Ma è stata una soluzione istintiva. Non ho applicato nessuna formula, nessuno schema. Anche per quel che riguarda il *contenuto* è la stessa cosa. Non sono partito dal presupposto di fare una critica ad una classe sociale. Il soggetto è nato come storia di due personaggi. E ho cercato di scavare il piú possibile dentro di loro. Naturalmente questi personaggi si muovono in un determinato ambiente. Ogni essere umano rappresenta un ambiente. Ma non ho forzato la mano nel descriverlo ». Scelta una certa materia, assunto un determinato atteggiamento dinanzi ad essa (la « obiettività »), si poneva il problema di trovare un linguaggio che si adeguasse ai presupposti. Quando Antonioni parla di « soluzione istintiva » mostra di avere compreso qual'era la via da seguire (e fin qui potremmo render merito alla sua acutezza critica, ma non andremmo oltre); il film, però, prova che il tipo di « fusione » adottato tra materia e linguaggio è quello giusto, l'unico che può condurre a un risultato positivo. All'anticonformismo della materia corrisponde l'anticonformismo del linguaggio, e l'uno condiziona l'altro. I continui (e spesso tortuosi) movimenti di gru che accompagnano e quasi avvolgono i personaggi in tutte le parti essenziali del film, non sono altro che

la traduzione pratica di quella « obiettività » da cui Antonioni prese le mosse. Di piú: per quanto esteriormente possano avvicinarsi ad altri esempi di ripudio del cosiddetto « cinema cinematografico », sono in realtà personali e riferibili, nella sostanza, solo alla concezione che del cinema ha chi li impiega. Alla concezione che egli ha, ed applica, in questo film. Perché — ecco dove sta uno dei fattori piú interessanti e « nuovi » di *Cronaca di un amore* — essi non appaiono vincolati nemmeno per l'autore, per la sua attività futura. Registi come Olivier (o, in sottordine, come Wyler) hanno compiuto — si può dire definitivamente o, comunque, in piú larga misura che altri — il passo dal montaggio « del quadro » (la tecnica tradizionale del « taglio ») al montaggio « nel quadro » (successione delle inquadrature nell'interno dell'unica inquadratura determinata dal movimento di macchina). Antonioni in alcuni punti va oltre lo stesso montaggio « nel quadro » e si libera anche dai residui impacci che questa situazione narrativa potrebbe imporgli. E' la concezione piú « libera » del montaggio che regista abbia finora professato e tradotto in pratica. Lo si veda soprattutto nella sequenza del convegno nella stanza di albergo, in periferia, quando in Paola sorge l'idea dell'assassinio, sequenza che appare assai piú « libera » e convincente (meno affidata al fattore sorpresa) di quell'altra sul ponte del Naviglio (che inizia con la panoramica dal campo lunghissimo del bivio al primissimo piano di Paola).

Anche quando ricorre agli « stacchi », Antonioni non segue una tecnica tradizionale. Nell'ultima parte della sequenza sulle scale, allorché Paola esprime con parole esasperate il proprio disgusto per il marito e accenna con maggior energia alla necessità di sopprimerlo, si passa per stacco (tutta la sequenza era stata condotta a questo modo) dall'inquadratura in cui Paola e Guido guardano in basso, nel « pozzo » dell'ascensore, a un'inquadratura dall'alto del « pozzo » stesso; e ciò per suggerire il ricordo dell'altro ascensore, a Ferrara, che vide la morte (« voluta » dai due) della comune amica Giovanna. La seconda inquadratura sembrerebbe collegata (soggettivamente) agli sguardi del due, ma non lo è; e infatti, mentre un altro regista avrebbe nuovamente « staccato » alla fine di essa, per tornare a Paola e Guido o per procedere oltre, Antonioni con una lenta panoramica risale verso il punto in cui si trovano gli amanti e li scopre, nello stesso atteggiamento di prima, sulla rampa di scale fronteggiante la macchina. Ma anche in questo caso, il regista è coerente, giacché il « pozzo » dell'ascensore e la panoramica verso l'alto hanno il compito di isolare sempre piú i personaggi in se stessi, dinanzi al « delitto » che hanno compiuto e a quello che stanno per compiere: il narratore rifiuta nuovamente di inserirsi con i propri mezzi nel dramma.

Una « obiettività » intesa in questa maniera potrebbe condurre alla dispersione del racconto. In *Cronaca di un amore* il pericolo non risulta mai eliminato del tutto. Comunque, Antonioni vi reagisce contrapponendogli un elemento che nel nostro caso risulta fortemente coordinatore e unificante: la musica. Le osservazioni che sono state fatte sul compito « obiettivo » della tecnica di ripresa, possono essere applicate anche alla partitura musicale per pianoforte e sassofono. Gli accordi dei due strumenti (insoliti strumenti) sono freddi e come impersonali: esteriormente non sembrano esprimere nulla. Ciò che assume una funzione espressiva (è il primo effetto che la musica esercita sullo spettatore) è il semplice loro intervento, in questa o in quella occasione. Si può dire che il sassofono — la cui trama sonora emerge con forza dagli accordi del piano — interviene ogni volta che nel racconto ricorre il tema del « delitto », allo scopo di mettere in rapporto quello che è stato già compiuto e quello che si sta preparando (all'inizio, quando il *detective* parla col custode, nella sequenza dell'idroscalo, quando Paola legge la lettera dell'amica ferrarese, nella sequenza già ricordata, della stanza d'albergo, ecc.). Ma non basta dir questo. L'impiego della musica è ancora piú preciso, giacché — a sentir bene — gli accordi del sassofono sono di due specie: mentre gli accordi sul registro basso si riferiscono generalmente all'idea del delitto, quelli sul registro acuto scandiscono in particolare gli stati d'animo di Paola. Gli accordi sul registro acuto acquistano,

per quanto sempre si mantengano freddi e impersonali, un significato « straziante » quando sono messi a contatto con la *impotenza* di Paola a piegare i fatti alla sua volontà. Nella sequenza che è stata piú volte ricordata (il convegno nell'albergo, allorché matura in Paola la decisione dell'assassinio), il sassofono interviene alla fine, sul rifiuto di Guido e sulla conseguente disperazione della donna. Poco piú oltre, Paola nella sua camera medita il delitto, e si odono le note basse del sassofono. Guido telefona per ripetere ancora una volta la sua repugnanza per quanto stanno per fare (vuol restituire il denaro che ha trovato nella tasca della giacca), e la musica del sassofono si sposta sul registro acuto (« strazio » di Paola). Sempre su note acute saranno i passaggi finali, allorché Guido, avvertita l'impossibilità di continuare su quella strada (ora che il marito è morto nell'incidente automobilistico, senza che sia stato necessario uccidere), abbandona Paola. Questa musica non ha, per le ragioni esposte, nulla di ornamentale, come invece l'aveva quella di un altro strumento insolito (una cetra), che Carol Reed scelse per il suo *The Third Man*. Ma in un caso come nell'altro, la musica si addice perfettamente ai due film, e ne indica la differenza.

L'« obiettività » di Antonioni è, dunque, legittima. Non è sterile, come potrebbe sembrare, ma suscettibile di sviluppi positivi. Può non condurre alla dispersione del racconto, e può sostituire un nucleo ideologico rigorosamente scelto e precisato. Ciò non toglie che in *Cronaca di un amore*, essa non si dimostri sufficiente. E il film è, appunto, dominato da questa insufficienza. Si è visto di quali limitazioni soffrono i personaggi, non perché vengano isolati ma perché i loro rapporti non sono risolti sino alle ultime conseguenze, e soprattutto perché sorgono sulla base di un pretesto. E se il marito non svolge la funzione che, ammessa quella struttura, dovrebbe, Paola finisce per essere un personaggio un po' opaco, non sempre comprensibile. Le contraddizioni del suo carattere, la complessità psicologica cui dovrebbe informarsi, non appaiono mai con la necessaria evidenza. Il personaggio non nasce che a metà. Piú felice indubbiamente è stato Antonioni nel disegno della figura di Guido, e lo possiamo constatare in molti punti (cominciando dalla sequenza nei giardini, sotto la pioggia, per finire con il congedo di Paola. Ma non basta uu personaggio per risolvere tutti i problemi sollevati dalla particolare impostazione del film. Antonioni afferma di essersi voluto liberare da certi schemi e di aver perciò abolito la « vittima », l'« eroe », il « buono » e il « cattivo ». Ora, se l'adozione di una determinata tecnica fu un atto istintivo, « necessario », la rinuncia agli schemi è stato solo un atto di volontà. Una rinuncia preconcetta. In realtà gli schemi, le convenzioni si superano intimamente, non si respingono; giacché può accadere che se ne rifiutino alcuni per subirne altri, non meno pesanti. *Cronaca di un amore* resta a mezza strada, suscitando un vago senso di irrisolto. Un passo avanti è stato fatto, ma non è un passo cosí sicuro come ci si sarebbe attesi, date le confessate premesse.

Fernaldo Di Giammatteo

Rassegna della stampa

Da *La Fiera Letteraria* del 25 febbraio 1951 riportiamo il seguente articolo:

Maria e il cinema

Parrà forse strano a molti un accostamento fra la madre di Dio e il cinema.

Maria, però, è Madre di Dio come nostra e per noi, Suoi figli, è consolazione dolcissima poter dire che quanto facciamo su questa terra — in vista della maggior gloria di Dio, in obbedienza ai fini che ci hanno fatto nascere, nel rispetto fedele dei mezzi che ci sono stati largiti per l'azione — è da Maria non soltanto guardato e benedetto, ma — nella luce della Sua preghiera per noi — guidato a sempre piú sicura perfezione dalla Sua opera generosa di Corredentrice.

Il cinema, oggi — intendo, soprattutto, quello nostro, italiano, ma, sotto certi aspetti, potrei anche parlare di quello di tutti gli altri paesi — è rinato, tra le rovine della guerra, con un sigillo tutto speciale, desueto prima d'ora ai suoi modi. Arte popolare quanto altre mai, era nata un giorno come forma dilettosa di spettacolo, si era fatta quindi permeare da varie correnti intellettuali — se non addirittura intellettualistiche — e, distaccandosi in un certo senso dalla sede meramente spettacolare in cui era sorto, si era fatto accogliere in quella piú chiusa e riservata della cultura. Una cultura, però, che, come tutta quella di cui parve accendersi l'immediato anteguerra, era profondamente distaccata dall'uomo, separata dalla sua anima, avulsa dai suoi sentimenti reali. Era cultura per uomini che vivevano soli, che si ignoravano l'un l'altro, che non avevano cuore né per amare, né per odiare.

La guerra oppose bruscamente — e quasi inavvertitamente — l'uomo all'uomo; l'uomo solo all'altro uomo solo che non avrebbe mai creduto di potersi occupare di un suo simile, ucciderlo, spesso, nel piú miserando dei modi.

A guerra finita, gli uomini, non piú soli, ma proiettati nella comunità unicamente dall'odio, si guardarono in faccia inorriditi. Ognuno, sul viso dell'altro, lesse le stesse sofferenze, gli stessi patimenti, l'identico senso di reciproco orrore per quanto aveva concorso a fare e, all'improvviso, si chiese il perché di quanto era accaduto. La risposta, ovviamente la trovò nella sua solitudine di ieri, quella solitudine che non era stata di altro capace che di condurre l'uomo nella comunanza dell'odio. Immediato, urgente, impetuoso, nacque allora in ognuno il desiderio della comunanza nell'amore. Se prima fosse nato, se prima avesse saputo frangere la solitudine dura degli anni precedenti la guerra, gli uomini non sarebbero precipitati nella comunanza dolente che, tutti, li aveva fatti nemici.

A spingerli a questo desiderio nuovo d'amore, a rimproverarli nel loro desolato egoismo, a incitarli a responsabilità umane piú generose e piú ferme, fu — inatteso, improvviso, quasi miracoloso — il cinema, questa popolare fra tutte le arti, questa voce la piú diffusa fra tutte le voci che, nella poesia, parlino all'uomo moderno.

Cosa diceva il cinema negli anni neri e gelati che immediatamente seguirono la rossa calura della guerra? In che forme si palesava il suo invito, su che basi?

Con l'esame, anzitutto, della negazione. Agli uomini soli di prima della guerra era mancata la coscienza dei legami che li serravano tutti — membro unito a membro — gli uni agli altri.

Avevano dimenticato di potersi chiamare fratelli, perché fratelli — in uno stesso Corpo — di Chi li aveva redenti con il Suo Sacrificio, e avevano miseramente perduto il sentimento primo della fratellanza, la carità.

Cos'era accaduto — si chiedeva il nuovo cinema in forma perentoria — quando dal mondo degli uomini era uscito l'amore? Era entrato l'odio, era entrata la morte. Ecco l'odio, ecco la morte, ecco la guerra, diceva il nuovo cinema sfogliando ai contemporanei atterriti le pagine piú dure di quella guerra che era nata dall'assenza di amore. E ogni pagina denunciando questa assenza, sembrava voler far nascere nel cuore di tutti, con ardente invocazione, la presenza di quella carità senza della quale l'uomo non può dirsi uomo.

Alle pagine di guerra, seguirono le pagine di pace; forse altrettanto nere, altrettanto desolate e dolenti, delle prime. Se il cinema, di fronte álla guerra, aveva levato la sua voce gridando: « Diligente invicem », altrimenti ecco i risultati della vostra mancanza d'amore; di fronte al dopoguerra fu costretto a gridare: « Alter alterius onera portate », altrimenti, spento l'odio armato, causa di morte, rinascerà nei vostri cuori quel tristo odio disarmato che è la indifferenza e, nella mancanza di solidarietà, il mondo precipiterà di nuovo a una morte che, questa volta, potrà andare anche piú in là di quella fisica, potrà distruggere l'anima.

Il cinema italiano sul dopoguerra — quel cinema che fu detto realista perché partiva dalla considerazione della realtà, unicò elemento che oggi conti per gli uomini, vittime eterne della finzione — ripropose cosí ai contemporanei un problema che, da venti secoli, il Vangelo aveva già posto in termini assoluti e precisi, ma che la cultura aveva dimenticato ed il cinema, in tutta la sua breve esistenza, aveva del tutto ignorato: il problema degli Altri.

Gli Altri. Parola misteriosa, angosciosa e terribile che è divenuta il sigillo del secolo, il suo dilemma, la sua insanabile crisi.

Gli Altri. Tutti, e in tutte le forme, hanno tentato di trovarne la chiave. Molti, anche, battendo strade nuove ed assurde, contraddittorie e spericolate. La cultura, in genere, ha finito per lasciarsi trascinare a soluzioni intellettualistiche, quando astratte, quando solo materialisticamente concrete, sempre, comunque, parziali. La parola riempí ognuno di timore e molti, pur sentendosene attratti, ebbero paura di ripeterla con il significato paolino, quasi dovessero perdere, in quella rinuncia alla solitudine, anche il crisma autentico della cultura.

Il cinema, no. Il cinema — giovane, coraggioso, sincero — il cinema, arte cosí vicina all'uomo da essere divenuta quella che piú immediatamente gli parla e piú limpidamente ne esprime anche i sentimenti piú intimi — levò alta nel mondo di oggi la parola tremenda e la scandí, nel suo significato piú completo, alla luce del messaggio cristiano. Gli Altri siamo Noi. Gli altri sono i nostri fratelli, le membra del Corpo di Cristo, Fratello Primogenito e Capo del Corpo; gli altri sono la Chiesa vivente.

Era cosciente nel cinema — dico nel nostro, italiano, ma potrei dire anche di altri, i realisti — questo motivo misterioso e sublime che dando ad ogni altro il volto del Cristo, era la giustificazione dell'amore che bisognava portargli? Rispondere sí, o rispondere no, in modo reciso, sarebbe superficiale e avventato. Il cinema è arte e come tale si presenta fra i veli di un messaggio poetico la cui luce va ricercata soprattutto col cuore. La ragione, spesse volte, non c'entra. Il nostro cuore, comunque, ha guardato da sei anni a questo cinema d'Italia, nato su una terra cristiana ad opera di poeti cristiani, e gli ha inteso parlare una lingua che era piú chiara, piú ferma, piú decisa di tutte le altre cui si affida oggi la cultura nel mondo: una lingua che — cosciente o no — parlava di sentimenti unicamente comprensibili nel quadro del messaggio cristiano. In chi, se non Cristo, nasceva l'amore per gli altri? Da chi, se non da Cristo, poteva partire l'invito alla carità che distrugge la morte, e l'invito alla solidarietà che distrugge la solitudine?

Per il cinema italiano — chi ha cuore cristiano non può dubitarlo — gli Altri sono i fratelli del Primogenito, fratelli; quindi, tra loro e naturalmente legati, di conseguenza, a un vincolo sacro d'amore.

Questa fratellanza, però, anche se discende dall'universale Paternità di Dio,

ha quasi un reverenziale timore a richiamarsi a questa sua altissima origine (quando il cinema italiano dovrà rifarsi al nome di Dio, considerando, appunto, come motivo primo della fratellanza umana e, quindi, dell'accettazione della vita terrena, lo farà dalla cima aspra e rocciosa d'un vulcano, fra nuvole e fumo, come all'epoca biblica).

Una frase, in bocca ad un frate in uno di questi film di cui parlo, ci rivela, invece, da chi, piú umilmente, gli uomini d'oggi facciano discendere la ragione della loro fratellanza: « Siamo tutti figli di Maria », dice il frate, quasi a voler dire: « per questo dobbiamo tutti sentirci fratelli, perché, fratelli al Primogenito, siamo di conseguenza anche figli della Madre di Lui, senza della Quale oggi non saremmo nati alla grazia ».

Questi termini semplici, dimessi, filiali, il cinema italiano li ripeté da quel giorno, ogni qualvolta dovette proporre il problema, che è il suo principale, quello della fratellanza, quello della carità. La Beatissima Vergine, salvo in quella fugacissima frase del piccolo frate, non è stata mai piú nominata nel nostro cinema, pure è da Lei, è nella luce della sua universale Maternità, che deriva al nostro cinema il gusto e l'amore della fraternità universale.

L'invito del cinema italiano: che sempre piú saldi si facciano i vincoli che uniscono uomo a uomo, è il Suo invito. Ed è Suo non soltanto perché è Madre — e partecipa quindi di questa unione d'amore nel suo Primogenito — ma anche perché, col suo « Fiat » ha permesso — nostra Corredentrice — che ci fosse dato un Primogenito in cui ritrovarci ed amarci, e adesso, orante mediatrice e dispensatrice, implora dal Figlio che sempre piú saldi si facciano i vincoli del Suo Corpo Mistico, per essere sempre piú nostra Madre (e perché sempre piú, quindi, il Cristo sia nostro Fratello).

Ecco perché si possono tentare accostamenti fra il cinema e Maria. E' l'unica arte, il cinema, che chieda per gli uomini al Figlio quello che per gli uomini al Figlio, chiede Maria. E' l'unica arte che, oggi, nella sua invocazione poetica, sia visibilmente sospinta da Lei, Madre di Dio e degli uomini.

Gian Luigi Rondi

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 - Tel. 34-734